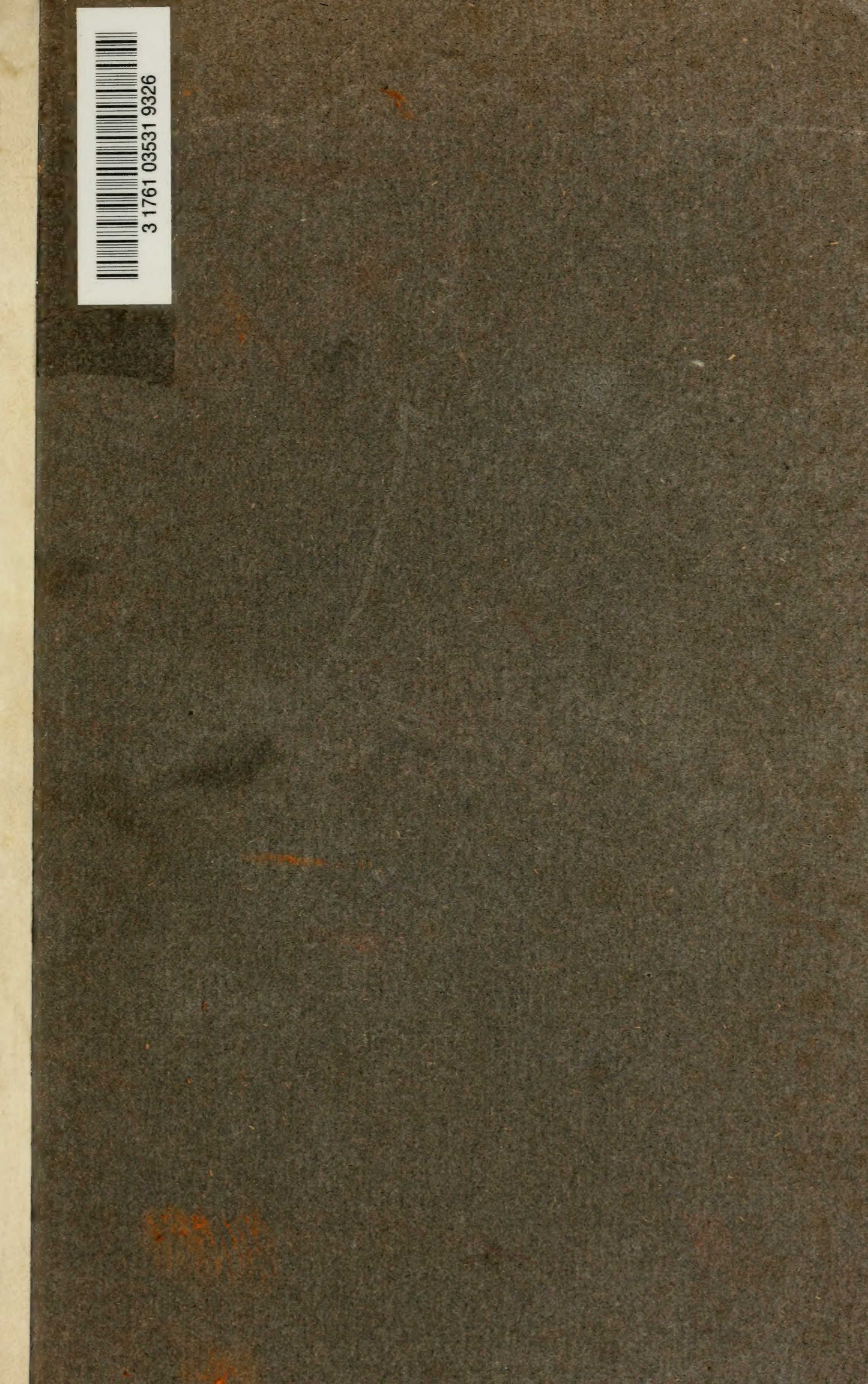
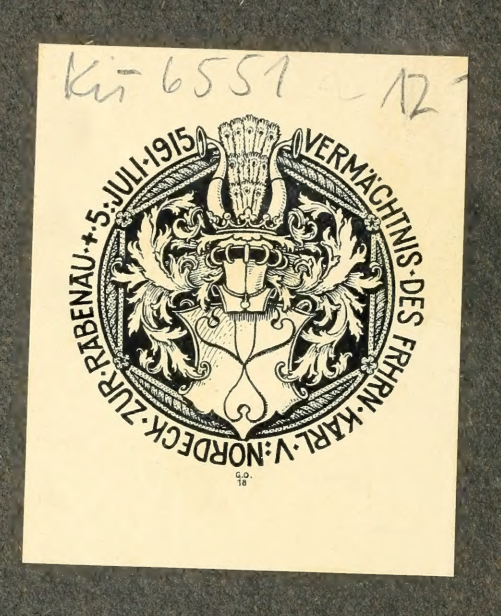



Ki 651 12
VERMÄCHTNIS·DES·FRHRN·KARL·V·NORDECK·ZUR·RABENAU·✝·5·JULI·1915
G.O.
18





W. WORRINGER

FORMPROBLEME DER GOTIK



FORMPROBLEME DER GOTIK

VON

DR. WILHELM WORRINGER

MIT 25 TAFELN

ZWEITE AUFLAGE



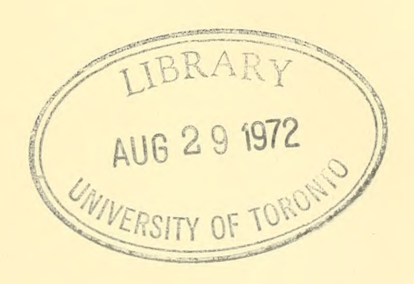
MUENCHEN 1912
R. PIPER & CO., VERLAG

Von demselben Verfasser erschienen im gleichen Verlag:

ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG. Dritte, um einen Anhang vermehrte Auflage.

LUKAS CRANACH. Mit 63 Abbildungen. (Klassische Illustratoren. Dritter Band.)

ALTDEUTSCHE BUCHILLUSTRATION Mit 105 Abbildungen. (Klassische Illustratoren. Neunter Band.)



DEM ANDENKEN

AN

DR. KURT BERTELS



INHALT



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

VORWORT
ZUR ERSTEN AUFLAGE

Die vorliegende stilpsychologische Untersuchung knüpft, was ihre Grundanschauungen angeht, an die frühere Arbeit „Abstraktion und Einfühlung“ an, die gleichzeitig in demselben Verlag in 3. Auflage erscheint. Wer sich also über die Voraussetzungen orientieren will, die zu der in den „Formproblemen der Gotik“ angewandten Methode geführt haben, der sei auf jene grundlegenden Untersuchungen hingewiesen.

Im übrigen denke ich, dass mein Buch auch ohne diese Vorarbeit lesbar und verständlich sein wird, zumal ich mich bemüht habe, jene als Voraussetzung dienenden Grundgedanken im Laufe der neuen Darlegungen in konzentrierter Form zu wiederholen.

Die Abbildungen, die der Verlag in dankenswerter Weise dem Buche beigegeben hat, erheben in keiner Weise den Anspruch, exakte wissenschaftliche Belege der Textausführungen zu sein, sie wollen vielmehr in erster Linie als den Text begleitende Stimmungsakkorde aufgefasst sein. Das Imponderabile an ihnen hat darum auch die Auswahl bestimmt.

Damit soll aber nicht gesagt sein, dass sie in wissenschaftlicher Hinsicht überflüssig seien: ich hoffe vielmehr, dass man diese illustrativen Beigaben nach der Lektüre des Textes mit einem ganz anderen Verstehen würdigen wird als vorher. Das ist sogar die eigentliche Probe auf mein Exempel.

Bern, im Herbst 1910.

Der Verfasser.

VORWORT
ZUR ZWEITEN UND DRITTEN AUFLAGE

Die zweite und dritte Auflage bringen den unveränderten Abdruck der ersten, ohne dass dieser damit ein Vollkommenheitszeugnis ausgestellt sein soll. Aber Bücher dieser Art, die einheitlich konzipiert und durchgeführt sind, lassen kein nachträgliches Flickwerk zu.

Doch soll es hier im Vorworte wenigstens ergänzend gesagt sein, dass die Nichtberücksichtigung der orientalischen resp. byzantinischen Frage für das nordische Mittelalter nicht etwa eine Ablehnung dieser orientalischen Beeinflussungstheorien bedeuten soll. Nur die Erwägung, dass es einer komplizierten und darum ablenkenden Spezialuntersuchung bedürfe, um dieses historische Problem auch zu einem stilpsychologischen zu machen, liess mich von dieser Aufgabe vorläufig abstehen. Dass, ganz allgemein gesprochen, die notwendigen psychologischen Bedingungen vorliegen, um dem gotischen Menschen byzantinisches Kunstwollen wahlverwandt erscheinen zu lassen, steht eigentlich schon zwischen den Zeilen meines Buches. Und dass dieses Wahlverwandtschaftsgefühl im Kunstwollen das Primäre und die historische Beeinflussung nur eine äussere Konsequenz davon ist, ergibt sich ja aus meiner ganzen Auffassung. Darum mag man sich mit der Feststellung der Resonanzmöglichkeit begnügen und die Darstellung des genaueren Prozesses der gotisch-byzantinischen Tonbildung einer späteren Spezialuntersuchung des Verfassers überlassen.

Bern, Mai 1912.

Der Verfasser.



EINLEITUNG

Das heisse Bemühen des Historikers, aus dem Material der überlieferten Tatsachen Geist und Seele vergangener Zeiten zu rekonstruieren, bleibt im letzten Grunde ein Versuch mit untauglichen Mitteln. Denn der Träger der historischen Erkenntnis bleibt unser Ich in seiner zeitlichen Bedingtheit und Beschränktheit, ob wir es auch noch so sehr auf eine scheinbare Objektivität zurückzuschrauben versuchen. Uns von unseren eignen zeitlichen Voraussetzungen in dem Masse frei zu machen und uns die inneren Voraussetzungen der Vergangenheitsepochen in dem Masse zu eigen zu machen, dass wir wirklich mit ihrem Geiste denken und mit ihrer Seele empfinden, das wird uns nie gelingen. Wir bleiben vielmehr mit unserem historischen Auffassungs- und Erkenntnisvermögen eng eingeschlossen in den Grenzen unserer durch zeitliche Umstände bestimmten inneren Struktur. Und je einsichtsvoller, je feinfühliger ein Geschichtsforscher ist, um so stärker leidet er in immer sich erneuernden Anfällen lähmender Resignation an der Erkenntnis, dass es das πρῶτον ψεῦδος aller Historie ist, dass wir die vergangenen Dinge nicht von ihren, sondern von unseren Voraussetzungen aus auffassen und werten.

Den Vertretern des naiven historischen Realismus sind diese Zweifel fremd. Sie machen skrupellos die relativen Voraussetzungen ihrer jeweiligen Menschlichkeit zu absoluten Voraussetzungen aller Zeiten und leiten so gleichsam aus der Beschränktheit ihres historischen Erkenntnisapparates heraus das Recht auf konsequente Geschichtsfälschung ab. „Jene naiven Historiker nennen „Objektivität" das Messen vergangener Meinungen und Taten an den Allerweltsmeinungen des Augenblicks: hier finden sie den Kanon aller Wahrheiten; ihre Arbeit ist, die Vergangenheit der zeit-

gemässen Trivialität anzupassen. Dagegen nennen sie jede Geschichtsschreibung „subjektiv", die jene Popularmeinungen nicht als kanonisch nimmt." (Nietzsche.)

Sobald der Historiker über die blosse Eruierung und Fixierung der historischen Fakten hinaus zu einer Interpretierung dieser Fakten strebt, kommt er mit blosser Empirie und Induktion nicht mehr aus. Hier muss er sich seinen divinatorischen Fähigkeiten überlassen. Sein Arbeitsprozess ist hier der, aus dem vorliegenden toten historischen Material auf die immateriellen Voraussetzungen zu schliessen, denen es seine Entstehung verdankt. Das ist ein Schluss ins Unbekannte, Unerkennbare hinein, für den es keine andere Sicherheit gibt als die intuitive.

Wer aber wird sich auf dieses unkontrollierbare Gebiet wagen, wer wird den Mut haben, das Recht auf Hypothesen, auf Spekulation zu proklamieren. Jeder, der an der Dürftigkeit des historischen Realismus gelitten; jeder, der die Bitterkeit des Entweder-Oder empfunden hat: sich bei einer Sicherheit zu beruhigen, die sich als die Sicherheit der Objektivität geriert und die in Wirklichkeit nur durch einseitige subjektive Vergewaltigung objektiver Tatbestände zu erreichen ist, oder unter Aufgabe dieser vorgeblichen Sicherheit sich verachteter Spekulationen schuldig zu machen, die ihm wenigstens das gute Gewissen geben, sich aus den Geleisen der angeborenen relativen Vorstellungen nach Menschenmöglichkeit entfernt und das Mass seiner zeitlichen Beschränktheit bis auf einen untilgbaren Rest herabgeschraubt zu haben. Er wird unter dem Zwange dieses Entweder-Oder die bewusste Unsicherheit der intuitiv geleiteten Spekulation dem unsicheren Bewusstsein der angeblich objektiven Methode vorziehen.

Hypothesen sind natürlich nicht gleichbedeutend mit willkürlichen Phantastereien. Vielmehr sind hier mit Hypothesen nur jene grosszügigen Experimente des Erkenntnistriebes gemeint, der in das Dunkel von Fakten, die von unseren Voraussetzungen aus nicht mehr zu verstehen sind, nur so vorzudringen vermag, dass er vorsichtig ein Liniennetz der Möglichkeiten konstruiert, dessen gröbste Orientierungspunkte durch die direkten Gegenpole unserer Voraussetzungen geschaffen werden. Da er weiss, dass alle Erkenntnis nur

mittelbar ist — an das zeitlich bedingte Ich gebunden —, so gibt es für ihn keine andere Möglichkeit, seine historische Erkenntnisfähigkeit auszuweiten, als dass er sein Ich ausweitet. Eine solche Erweiterung der Erkenntnisfläche ist nun faktisch nicht möglich, sondern nur durch eine ideelle Hilfskonstruktion, die rein antithetisch angelegt wird. In den unendlichen Raum der Geschichte hinein bauen wir von dem festen Standpunkt unseres positiven Ichs aus eine erweiterte Erkenntnisfläche durch ideelle Verdoppelung unseres Ichs um seinen Gegensatz. Denn alle Möglichkeiten der historischen Erfassung liegen immer nur auf dieser Kugelfläche, die sich zwischen unserem positiven, zeitlich beschränkten Ich und seinem uns nur durch ideelle Konstruktion zugänglichen Gegenpol, dem direkten Kontrast zu unserem Ich, ausspannt. Die Inanspruchnahme einer derartigen ideellen Hilfskonstruktion als heuristischen Prinzips ist die nächstliegende Ueberwindungsmöglichkeit des historischen Realismus und seiner anspruchsvollen Kurzsichtigkeit. Mögen die Resultate auch nur hypothetischen Charakter tragen.

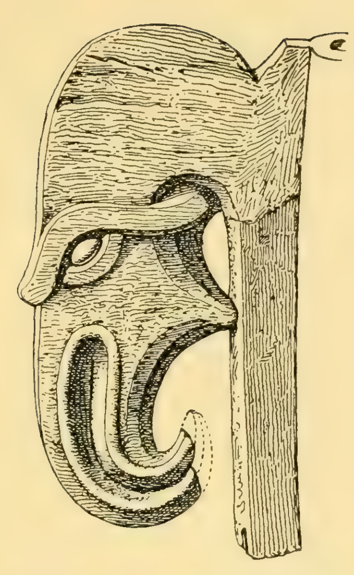
Mit diesen Hypothesen kommen wir der absoluten Objektivität der Historie, deren Erkenntnis uns vorenthalten ist, näher als der kurzsichtige Realismus. Wir umkreisen jene absolute Objektivität damit in den grössten Kurven, die unserem Ich möglich sind, und gewinnen die grösste Blickweite, die uns zugänglich ist. Nur solche Hypothesen können uns die Genugtuung geben, dass sich die Zeiten nicht mehr allein in dem kleinen Spiegel unseres positiven zeitlich beschränkten Ichs spiegeln, sondern in dem grösseren Spiegel, der um das ganze Jenseits unseres positiven Ichs konstruktionell erweitert ist. Die Verzerrung der historischen Spiegelung wird durch solche Hypothesen jedenfalls um ein Beträchtliches reduziert, wenn es sich auch nur um eine blosse Wahrscheinlichkeitsrechnung handelt.

Diese Hypothesen bedeuten, um es zu wiederholen, keine Versündigung an der absoluten geschichtlichen Objektivität, d. h. an der geschichtlichen Wirklichkeit, denn deren Erkenntnis ist uns ja verschlossen und die Frage nach ihr ist mit demselben Rechte eine Grille zu nennen, mit dem Kant die Frage nach der Existenz und Beschaffenheit des ,,Ding

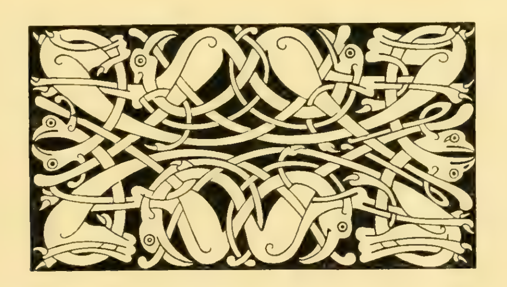
an sich“ als eine blosse Grille kennzeichnete. Die historische Wahrheit, die wir suchen, ist etwas ganz anderes als die historische Wirklichkeit. „Die Geschichte kann keine Kopie der Ereignisse, „wie sie wirklich waren“, sein, sondern nur eine Umgestaltung der gelebten Wirklichkeit, abhängig von den konstruktiven Zwecken des Erkennens und von den apriorischen Kategorien, die diese Erkenntnisart nicht weniger als die naturwissenschaftliche ihrer Form, d. h. ihrem Wesen nach zu einem Produkte unserer synthetischen Energien macht.“ (Simmel.)

Die Problematik der sogenannten objektiven Geschichtsbetrachtung kommt uns dort am empfindlichsten zum Bewusstsein, wo es sich um historische Erscheinungskomplexe handelt, die vornehmlich von psychischen Kräften geformt worden sind. Mit anderen Worten: die Geschichte der Religiosität und der Kunst leiden am stärksten unter der Unzulänglichkeit unseres historischen Erkenntnisvermögens. Diesen Erscheinungen gegenüber wird die Ohnmacht des reinen Realismus am offenkundigsten. Denn hier unterbinden wir uns alle Erkenntnismöglichkeiten, wenn wir die Erscheinungen nur von unseren Voraussetzungen aus zu verstehen und zu werten versuchen. Hier müssen wir vielmehr bei jedem Faktum das Vorhandensein psychischer Voraussetzungen in Rechnung stellen, die nicht die unsrigen sind und denen wir ohne jede Sicherheit der Bestätigung nur auf dem Wege vorsichtiger Vermutung nahekommen können. Die angeblich objektive Geschichtsmethode identifiziert die Voraussetzungen vergangener Fakten mit ihren eignen Voraussetzungen: es sind ihr also bekannte und gegebene Grössen — der intuitiven Geschichtsforschung dagegen sind sie das eigentliche Objekt der Forschung und ihre approximative Erkenntnis das einzige Ziel, das die Arbeit des Forschens lohnt.

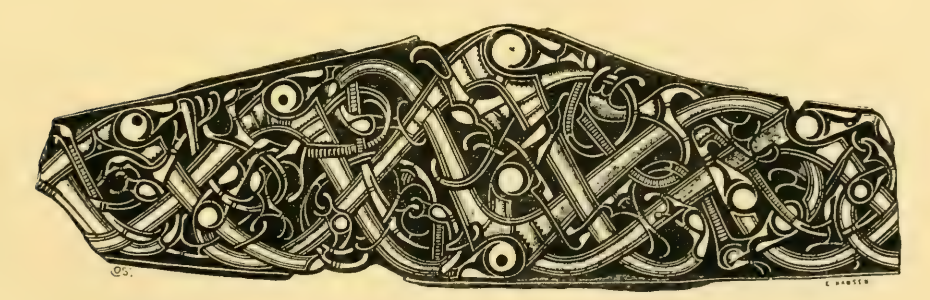
Während der historische Realismus uns an Kenntnis vergangener religiöser und künstlerischer Phänomene nur eine allerdings sehr tiefgehende Kenntnis ihrer äusseren Erscheinungsformen gegeben hat, strebt die andere weniger selbstgenügsame Methode nach einer lebendigen Interpretation dieser Phänomene, und nur zu diesem Zwecke spannt sie all ihre synthetischen Energien an.



ORNAMENTALER TIERKOPF
Holzschnitzerei aus dem 4. Jahrhundert. Fünen, Dänemark



VOGELORNAMENT AUS DEM CODEX 51 DER KLOSTERBIBLIOTHEK ZU ST. GALLEN



ALTNORDISCHES BRONCEBESCHLÄGE MIT TIERORNAMENT
GOTLAND, SCHWEDEN
Nach Salin, Die altgermanische Tierornamentik, Stockholm 1904



AESTHETIK UND KUNSTTHEORIE

Es soll hier der Versuch gewagt werden, ein Verständnis der Gotik auf Grund ihrer eignen — uns allerdings nur durch hypothetisch gefärbte Konstruktionen zugänglichen — Voraussetzungen zu erreichen. Nach dem Untergrund innerer menschheitsgeschichtlicher Beziehungen soll geforscht werden, der uns die formbildenden Energien der Gotik in der Notwendigkeit ihres Ausdrucks begreiflich macht. Denn jedes künstlerische Phänomen ist uns so lange verschlossen, als wir nicht die Notwendigkeit und Gesetzmässigkeit seiner Bildung erfasst haben.

Wir müssen also den aus menschheitsgeschichtlichen Notwendigkeiten erwachsenen Formwillen der Gotik fixieren, jenen gotischen Formwillen, der sich am kleinsten gotischen Gewandzipfel ebenso stark und unzweideutig dokumentiert wie an der grossen gotischen Kathedrale.

Man darf sich darüber nicht täuschen, dass die formalen Werte der Gotik bisher ohne psychologische Deutung geblieben sind. Ja, es wurde nicht einmal der entschlossene Versuch einer p o s i t i v e n Würdigung gemacht. Alle Anläufe dazu — z. B. von Taine und seinen Jüngern ausgehend — blieben in seelischen Zergliederungen des gotischen Menschen und einer Charakterisierung der allgemeinen kulturgeschichtlichen Stimmung stecken, ohne dass der Versuch gemacht wurde, den gesetzmässigen Zusammenhang zwischen diesen Momenten und der äusseren Erscheinungsform der Gotik klarzulegen. Und damit beginnt doch erst die eigentliche Stilpsychologie, dass die formalen Werte als präziser Ausdruck der inneren Werte also verständlich gemacht werden, dass jeder Dualismus von Form und Inhalt verschwindet.

Die Welt der klassischen und der in ihr verankerten neueren Kunst hat längst eine solche Kodifizierung der Gesetzlichkeit ihrer Bildungen gefunden: denn was wir wissenschaftliche Aesthetik nennen, ist im Grunde nichts anderes als eine solche stilpsychologische Interpretation des klassischen Stilphänomens. Als Voraussetzung dieses klassischen Kunstphänomens wird nämlich jener Schönheitsbegriff angesehen,

um dessen Fixierung und Definition sich die Aesthetik trotz der Verschiedenheit ihrer Betrachtungsweisen einzig und allein bemüht. Dadurch aber, dass die Aesthetik ihre Resultate auf den Gesamtkomplex der Kunst ausdehnt und auch solche Kunsttatsachen verständlich gemacht zu haben glaubt, denen ganz andere Voraussetzungen innewohnen als jener Schönheitsbegriff, wird ihr Nutzen zum Schaden, wird ihre Herrschaft zur unerträglichen Usurpation. Entschiedene Trennung von Aesthetik und objektiver Kunsttheorie ist deshalb die vitalste Lebensforderung ernster kunstwissenschaftlicher Forschung. Es war Konrad Fiedlers eigentliche Lebensaufgabe, diese Forderung zu begründen und zu vertreten, aber die Gewöhnung an die seit Aristoteles durch die Jahrhunderte fortwuchernde unberechtigte Identifikation von Kunstlehre und Aesthetik war stärker als Fiedlers klare Argumentation. Er sprach ins Leere.

Den Machtanspruch der Aesthetik auf Deutung nichtklassischer Kunstkomplexe gilt es also zurückzuweisen. Denn all unsere historische Kunstforschung und Kunstwertung wird von dieser Einseitigkeit der Aesthetik gefärbt. Wo wir künstlerischen Tatsachen gegenüber mit unserer Aesthetik und unserer ihr parallel gehenden Vorstellung von der Kunst als eines Drängens zur Darstellung des Lebendig-Schönen und Natürlichen nicht auskommen, da werten wir nur negativ, sei es, dass wir alles Fremdartige und Unnatürliche als das Resultat eines noch nicht zulänglichen Könnens aburteilen oder dass wir uns — wo die erste Interpretationsmöglichkeit ausgeschlossen ist — mit der fragwürdigen Bezeichnung „Stilisierung" helfen, die mit ihrer positiven Wortfärbung den Tatbestand der negativen Wertung so angenehm verschleiert.

Dass die Aesthetik diesen Machtanspruch auf Allgemeingültigkeit gewinnen konnte, das ist die Folge eines tief eingewurzelten Irrtums über das Wesen der Kunst überhaupt. Dieser Irrtum drückt sich in der durch viele Jahrhunderte sanktionierten Annahme aus, dass die Geschichte der Kunst eine Geschichte des künstlerischen K ö n n e n s darstelle und dass das selbstverständliche, gleichbleibende Ziel dieses Könnens die künstlerische Reproduktion und Wiedergabe der natürlichen Vorbilder sei. Die wachsende Lebenswahrheit

und Natürlichkeit des Dargestellten wurde auf diese Weise ohne weiteres als künstlerischer Fortschritt gewertet. Die Frage nach dem künstlerischen Wollen wurde nie aufgeworfen, da dieses Wollen ja festgelegt und undiskutierbar schien. Nur das Können wurde zum Problem der Wertung, nie das Wollen.

Man glaubte also wirklich, die Menschheit habe Jahrtausende nötig gehabt, um richtig, d. h. naturwahr zeichnen zu können, glaubte wirklich, dass die künstlerische Produktion ihre jeweilige Gestaltung nur durch ein Plus oder Minus von Können erhalte. An der so naheliegenden und durch zahlreiche kunsthistorische Situationen dem Forscher geradezu aufgezwungenen Erkenntnis ging man vorüber, dass dieses Können nur ein sekundäres Moment sei, das seine eigentliche Bestimmung und Regulierung durch den höheren und allein massgebenden Faktor des Wollens erhalte.

Die neuere Kunstforschung aber kann sich, wie gesagt, dieser Erkenntnis nicht mehr entziehen. Ihr muss als Axiom gelten, dass man alles konnte, was man *wollte* und dass man nur das nicht konnte, was nicht in der Richtung des Wollens lag. Das Wollen, das vorher undiskutierbar war, wird ihr also zum eigentlichen Forschungsproblem und das Können scheidet als Wertkriterium gänzlich aus. Denn die feinen Unterschiede zwischen Wollen und Können, die in der Kunstproduktion vergangener Zeiten wirklich vorliegen, können wir als verschwindend kleine Werte nicht in Rechnung ziehen, zumal sie von der grossen Distanz unseres Standpunktes aus in ihrer Kleinheit nicht mehr zu erkennen und zu kontrollieren sind. Was wir aber bei rückblickender Kunstbetrachtung immer als Unterschied von Wollen und Können auffassen, das ist in Wirklichkeit nur der Unterschied, der zwischen unserem Wollen und dem Wollen der vergangenen Epoche besteht, ein Unterschied, den wir durch die Annahme der Unveränderlichkeit des Wollens übersehen mussten, dessen Abschätzung und Fixierung nun aber zum eigentlichen Forschungsgegenstand der stilanalytischen Kunstgeschichte wird.

Mit solcher Anschauung wird natürlich eine Umwertung aller Werte auf kunstwissenschaftlichem Gebiete inauguriert, der sich unabsehbare Möglichkeiten öffnen. Ich sage aus-

drücklich „auf kunstwissenschaftlichem Gebiete“, denn der naiven Kunstbetrachtung soll und darf man nicht zumuten, auf solchen Umwegen gewaltsamer Reflektion ihr impulsives und unverantwortliches Gefühl für künstlerische Dinge aufs Spiel zu setzen. Die Kunstwissenschaft aber wird durch diese Emanzipation von der naiven Anschauung und durch diese veränderte Stellungnahme gegenüber den Kunsttatsachen geradezu erst möglich, insofern ihre bisher willkürliche und subjektiv beschränkte Wertung der kunstgeschichtlichen Tatsachen nun erst zu einer annähernd objektiven werden kann.

Bisher war also das klassische Kunstideal als entscheidendes Wertkriterium in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt und der Gesamtkomplex der vorliegenden Kunsttatsachen diesem Gesichtspunkt untergeordnet worden. Es ist klar, warum die klassische Kunst zu dieser Vorrangstellung — die sie, um es zu wiederholen, für die naive Kunstbetrachtung immer behalten soll und muss — kam. Denn bei der Annahme eines unveränderlichen, auf die naturwahre Reproduktion der natürlichen Vorbilder gerichteten Wollens mussten die verschiedenen klassischen Kunstepochen als absolute Höhepunkte erscheinen, weil in ihnen jeder Unterschied zwischen diesem Wollen und dem Können überwunden schien. In Wirklichkeit herrscht hier aber ebensowenig eine für uns sichtbare Differenz zwischen Wollen und Können wie in den nichtklassischen Kunstepochen, und einen besonderen Wert erhalten die klassischen Epochen für uns nur dadurch, dass die Grundstruktur unseres künstlerischen Wollens mit ihrem künstlerischen Wollen übereinstimmt. Denn nicht nur mit unserer geistigen Entwicklung, sondern auch mit unserer künstlerischen Entwicklung sind wir Nachkommen jener klassischen Menschheit und ihrer Bildungsideale. Wir werden später sehen bei der näheren Charakterisierung des klassischen Menschen, die wir vornehmen werden, um Massstäbe für den gotischen Menschen zu gewinnen, in welchen entscheidenden Grundlinien sich die seelisch-geistige Konstitution des klassischen Menschen mit dem differenzierteren Entwicklungsprodukt des modernen Menschen noch deckt.

Jedenfalls ist es klar, dass mit dieser Vorrangstellung der klassischen Kunstepochen auch die von ihnen abstrahierte Aesthetik zu einer Vorrangstellung kam. Da die ganze

Kunst nur als ein Hindrängen zu klassischen Höhepunkten hin betrachtet wurde, lag es nahe, die Aesthetik, die in Wahrheit nur eine stilpsychologische Interpretation der Werke dieser klassischen Epochen ist, auf den ganzen Kunstverlauf auszudehnen. Was auf die Fragestellungen dieser Aesthetik nicht antworten konnte, das wurde als unvollkommen, also negativ gewertet. Da man die klassischen Epochen als absolute Höhepunkte wertete, musste auch die Aesthetik diese absolute Bedeutung erhalten und das Resultat war die Versubjektivierung der kunsthistorischen Betrachtungsmethode nach dem modernen einseitigen klassisch-europäischen Schema. Am meisten litt unter dieser Einseitigkeit das Verständnis der nichteuropäischen Kunstkomplexe. Auch sie mass man gewohnheitsmässig nach dem europäischen Schema, das die Forderung naturwahrer Darstellung in den Vordergrund stellt. Die positive Würdigung dieser aussereuropäischen Kunstkomplexe blieb das Vorrecht einiger wenigen, die sich von dem allgemeinen europäischen Kunstvorurteil zu emanzipieren verstanden. Anderseits hat gerade dieses durch den wachsenden Weltverkehr bedingte stärkere Eindringen aussereuropäischer Kunst in das europäische Gesichtsfeld dazu mitgewirkt, die Forderung eines objektiveren Massstabes für den Kunstverlauf durchzusetzen und eine Mannigfaltigkeit des Wollens da zu sehen, wo man bisher nur eine Mannigfaltigkeit des Könnens sah.

Diese erweiterte Erkenntnis hatte natürlich auch ihre Rückwirkung auf die Wertung des engeren europäischen Kunstverlaufs und forderte in erster Linie auf zu einer Rehabilitation jener nichtklassischen Epochen Europas, die bisher nur eine relative resp. negative Wertung von der Klassik aus erfahren hatten. Am stärksten verlangte nach solcher Rehabilitation, d. h. nach solcher positiven Ausdeutung ihrer Formgebung die Gotik, denn der ganze europäische Kunstverlauf der nachantiken Zeit lässt sich geradezu reduzieren auf eine konzentrierte Auseinandersetzung zwischen Gotik und Klassik.

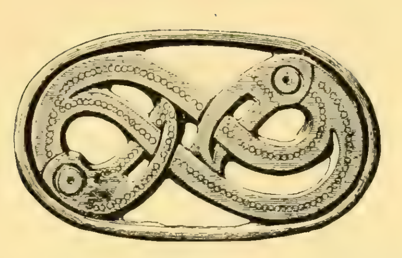
Was not täte, wäre also, da die bisherige Aesthetik nur der Klassik gerecht zu werden vermag, eine Aesthetik der Gotik, wenn man an dieser paradoxen und unzulässigen Zusammensetzung keinen Anstoss nehmen will. Unzulässig

ist diese Zusammensetzung, weil sich bei dem Ausdruck Aesthetik gleich wieder die Vorstellung des Schönen einschleicht und die Gotik mit Schönheit nichts zu tun hat. Und es wäre nur ein Zwangsgebot unserer Wortarmut, hinter der sich in diesem Falle allerdings auch eine sehr empfindliche Erkenntnisarmut verbirgt, wenn wir von einer Schönheit der Gotik sprechen wollten. Diese angebliche Schönheit der Gotik ist ein modernes Missverständnis. Ihre wirkliche Grösse hat mit der uns geläufigen Kunstvorstellung, die notwendigerweise in dem Begriff „schön" gipfeln muss, so wenig zu tun, dass eine Uebernahme dieses Wortes für gotische Werte nur Verwirrung stiften kann.

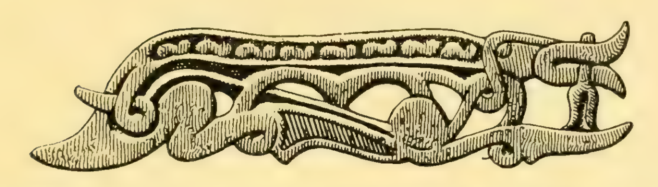
Also schütteln wir von der Gotik auch jede Verquickung mit dem Ausdruck Aesthetik ab. Erstreben wir nur eine stilpsychologische Interpretation des gotischen Kunstphänomens, die uns den gesetzmässigen Zusammenhang zwischen dem Empfinden der Gotik und der äusseren Erscheinungsform ihrer Kunst verständlich macht, so haben wir das für die Gotik erreicht, was die Aesthetik für die Klassik erreicht hat.

KUNSTWISSENSCHAFT ALS MENSCHHEITSPSYCHOLOGIE

Indem wir die Kunstgeschichte nicht mehr als eine blosse Geschichte des künstlerischen Könnens, sondern als eine Geschichte des künstlerischen Wollens auffassen, gewinnt sie an allgemeiner weltgeschichtlicher Bedeutung. Ja, ihr Gegenstand wird dadurch in eine so hohe Betrachtungssphäre gerückt, dass er den Anschluss gewinnt an jenes grösste Kapitel der Menschheitsgeschichte, das die Entwicklung der religiösen und philosophischen Menschheitsbildungen zum Inhalt hat und das uns die eigentliche Psychologie der Menschheit offenbart. Denn die Aenderungen des Wollens, als deren blossen Niederschlag wir die Stilvariationen der Kunstgeschichte auffassen, können nicht willkürlicher, zufälliger Art sein; sie müssen vielmehr in einem gesetzmässigen Zusammenhang stehen mit den



NORDISCHE FIBEL MIT TIERORNAMENT
SCHONEN, SCHWEDEN



SÜDGERMANISCHES BRONCEBESCHLÄGE MIT TIERORNAMENT
TRAUNSTEIN, BAYERN



SÜDGERMANISCHES
SCHNALLENBESCHLÄGE MIT TIERORNAMENT
KANTON WALLIS, SCHWEIZ
Nach Salin, Die altgermanische Tierornamentik, Stockholm 1904



Aenderungen, die sich in der seelisch-geistigen Konstitution der Menschheit überhaupt vollziehen, jenen Aenderungen, die sich klar in der Entwicklungsgeschichte der Mythen, der Religionen, der philosophischen Systeme, der Weltanschauungen widerspiegeln. Sobald wie diesen gesetzmässigen Zusammenhang aufgedeckt haben, tritt die Geschichte des künstlerischen Wollens als gleichberechtigt an die Seite der vergleichenden Mythengeschichte, der vergleichenden Religionsgeschichte, der vergleichenden Philosophiegeschichte, der vergleichenden Geschichte der Weltanschauungen, tritt sie als gleichberechtigt an die Seite dieser grossen Anhaltspunkte für die Psychologie der Menschheit überhaupt. Und so soll denn auch diese Stilpsychologie der Gotik zu einem Beitrag zur Geschichte der menschlichen Psyche und ihrer Aeusserungsformen werden.

Unsere Wissenschaft von der künstlerischen Tätigkeit des Menschen steht infolge jener Hemmung, die sie durch die obengeschilderte einseitige klassisch-subjektive Wertung erfuhr, noch in den ersten Anfängen. So hat sie vor allen Dingen noch nicht jene elementare Umwälzung und Erweiterung erfahren, die die Wissenschaft von der geistigen Tätigkeit des Menschen der kantischen Erkenntniskritik verdankt. Der grossen Akzentverschiebung des Forschens von den Gegenständen des Erkennens auf das Erkennen selbst entspräche auf kunstwissenschaftlichem Gebiet eine Methode, die alle Kunsttatsachen nur als Formungen gewisser apriorischer Kategorien des künstlerischen, oder, besser gesagt, des allgemeinen seelischen Empfindens betrachtet und der diese formbildenden Kategorien der Seele das eigentliche Problem der Forschung sind. Doch die weitere Ausgestaltung dieser Methode müsste einen Glaubenssatz anerkennen, der den Parallelismus mit der kantischen Erkenntniskritik gleich wieder unterbricht, nämlich den Satz von der Variabilität dieser seelischen Kategorien. Der Mensch schlechthin kann für die Kunstgeschichte ebensowenig wie die Kunst schlechthin existieren. Das sind vielmehr ideologische Vorurteile, die eine Psychologie der Menschheit zur Sterilität verdammen und die auch die reichen Möglichkeiten kunstwissenschaftlichen Erkennens hoffnungslos unterbinden würden. Konstant ist nur der eigentliche Stoff der Menschheitsgeschichte, die

Summe der menschlichen Energien, unbegrenzt variabel aber die Zusammensetzung ihrer einzelnen Faktoren und die daraus resultierenden Erscheinungsformen.

Die Variabilität jener seelischen Kategorien, die ihren formalen Ausdruck in der Stilentwicklung gefunden hat, geht in Wandlungen vor sich, deren Gesetzlichkeit von jenem Urprozess aller menschheitsgeschichtlichen Entwicklung reguliert wird: der wechselvollen, schicksalsreichen Auseinandersetzung von Mensch und Aussenwelt. Die ununterbrochenen Verschiebungen in diesem Verhältnis des Menschen zu den auf ihn eindrängenden Eindrücken aus der Umwelt bilden den Ausgangspunkt für jede Psychologie in grösserem Stil, und kein geschichtliches, kulturelles oder künstlerisches Phänomen ist unserem Verständnis zugänglich, bevor wir es nicht in die Linien dieses entscheidenden Gesichtspunktes gerückt haben.

DER PRIMITIVE MENSCH

Um die Stellung des gotischen Menschen gegenüber der Aussenwelt und seine daraus resultierende seelisch-geistige Eigenart und weiterhin die von ihr bestimmten Formelemente seiner Kunst zu charakterisieren, bedürfen wir einiger verlässlicher Anhaltspunkte, einiger festen Massstäbe. Da die Gotik in ihrer Zusammensetzung ein äusserst kompliziertes und differenziertes Phänomen ist, können wir Massstäbe für sie nur dadurch gewinnen, dass wir uns vorher an einigen Grundtypen der Menschheit über die Wege der Untersuchung orientieren. Grundtypen der Menschheit nenne ich jene entwicklungsgeschichtlichen Bildungen, in denen ein bestimmtes und relativ einfaches Verhältnis der Menschheit zur Aussenwelt eine klare und paradigmatische Ausprägung erhalten hat. Solche grossen Musterbeispiele für die Menschheitsgeschichte, die uns das Verständnis der weniger scharf ausgeprägten oder feiner nuancierten Erscheinungen erleichtern, sind der primitive Mensch, der klassische Mensch und der orientalische Mensch.

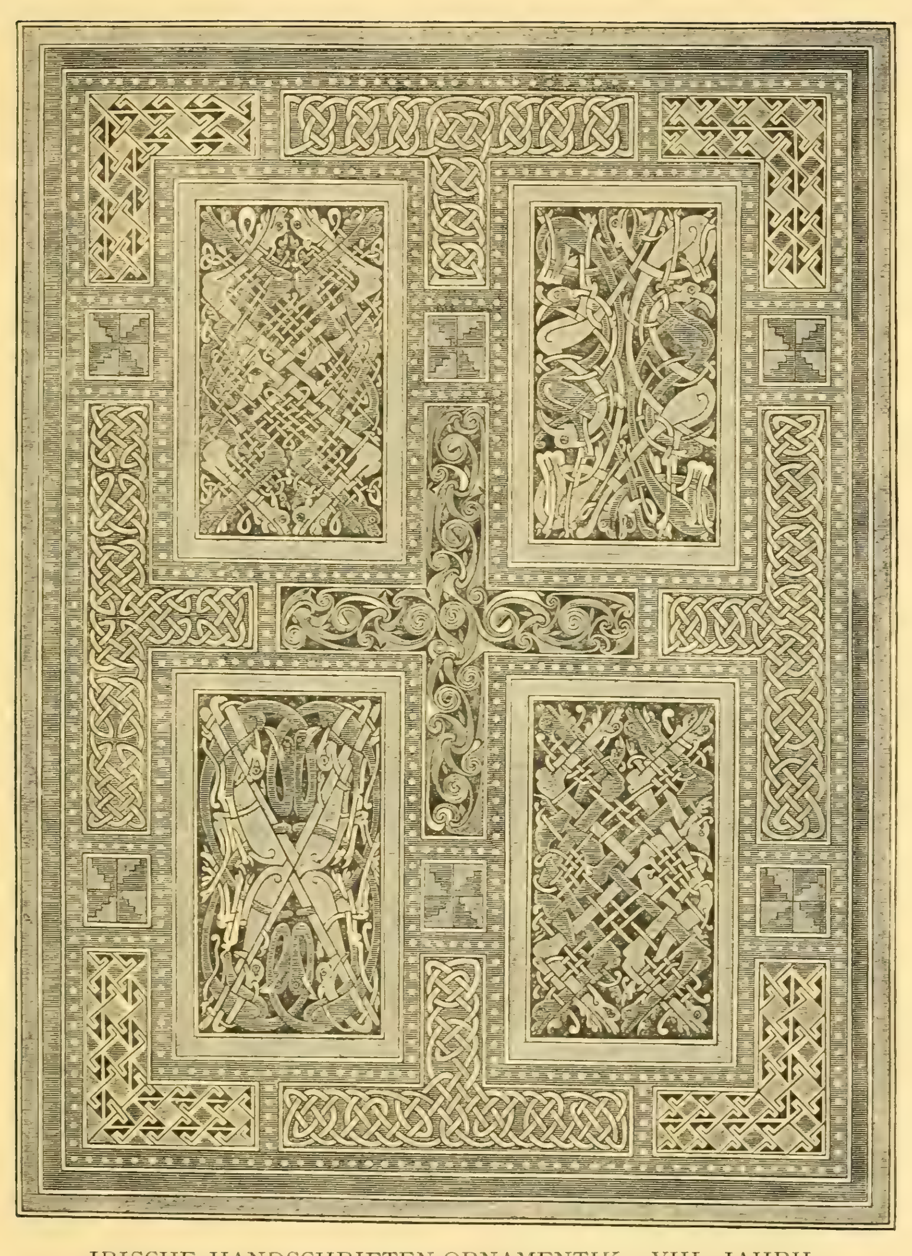
Der primitive resp. der vor aller Erfahrung, vor aller Tradition und Geschichte stehende Urmensch, dieses Anfangsglied der Entwicklung, ist uns nur hypothetisch konstruierbar. Und in allerdings geringerem Masse sind auch der klassische Mensch und der orientalische Mensch, wie wir ihn aufstellen, nur irreale Konstruktionen einer grosszügigen Beweisführung, in dem Sinne, dass weitschichtige und organisch differenzierte nuancenreiche Erscheinungskomplexe zu idealen Typen vereinfacht resp. vergewaltigt werden. Solche Vergewaltigung ist der geschichtlichen Analyse erlaubt, wofern das Resultat nur als heuristisches Element angesehen wird, d. h. als blosses Mittel zum Zweck, ohne Anspruch auf Selbstwert.

Von der frühen Menschheit haben wir ein falsches Bild. Die dichterische Gestaltungskraft der Menschheit hat den frühen Menschen zum Paradiesesmenschen, zum Idealmenschen umgestaltet, ihn zur Verkörperung eines seelischen Postulats gemacht, der stärkere Lebenskraft innewohnt als der ruhigen geschichtlichen Ueberlegung. Wie alle metaphysischen und dichterischen Schöpfungen der Menschheit nur mächtige und bewundernswerte Reaktionen des Selbsterhaltungstriebes auf das beengende, niederdrückende Gefühl menschlicher Unzulänglichkeit sind, so empfing auch das Bild vom Urmenschen, das Bild vom verlorenen Paradies der Menschheit seine lockenden Farben nur von der aus aller Gebundenheit im mächtigen Schwung der Phantasie sich befreienden menschlichen Sehnsucht. Das Vorstellungsleben der Menschheit ist an eine ganz primitive Gesetzlichkeit gebunden: es lebt von der Antithese, und so setzt die Phantasie nicht nur an das Ende, sondern auch an den Anfang der Menschheitsgeschichte einen Glückseligkeitszustand, in dem alles Dunkel der Wirklichkeit in leuchtende Helle übersetzt wird und alles Unzulängliche als schönes Ereignis erscheint.

Unter dem Druck eines dumpfen Schuldbewusstseins fasst der Mensch seine Entwicklungsgeschichte auf als einen langsamen Prozess der Entfremdung zwischen sich und der Aussenwelt, als einen Entfremdungsprozess, der die anfängliche Einheit und Vertraulichkeit in immer weiteren Fernen entschwinden lässt. In Wirklichkeit ist der Verlauf der Entwicklung wohl der umgekehrte, und jener Einheits-

und Vertraulichkeitszustand am Beginn der Entwicklung hat nur dichterische, keine historische Geltung. Von dem durch diese dichterische Annahme entstandenen Bilde des Urmenschen müssen wir uns emanzipieren und uns das wahre Bild des Urmenschen mit Ausschluss aller sentimentalen Elemente nur durch Subtraktion konstruieren. Und dürfen nicht zurückschrecken vor dem Monstrum, das dann statt des Paradiesesmenschen übrig bleibt.

Subtrahieren wir von der Summe unseres Vorstellungsbesitzes die ungeheure Menge ererbter und selbsterlebter Erfahrungen, reduzieren wir unser geistiges Vermögen auf die wenigen Grundelemente, von denen der im Laufe der Jahrtausende ins Unübersehbare wachsende Zins- und Zinseszinsertrag ausging, tragen wir den unendlich feinen Wunderbau ununterbrochener Entwicklungsübertragungen bis auf seine Fundamente ab, so bleibt ein Wesen übrig, das hilflos und zusammenhanglos wie ein verwunschenes Tier der Aussenwelt gegenübersteht, das nur wechselnde und unzuverlässige Augenbilder von der Erscheinungswelt empfängt und erst langsam an der Hand wachsender und sich festigender Erfahrungen diese Augenbilder zu Vorstellungsbildern umprägt und durch sie sich gleichsam schrittweise im Chaos der Erscheinungswelt orientiert. Nicht als eine wachsende Entfremdung nach einem Zustand anfänglicher inniger Vertrautheit dürfen wir den seelischen und geistigen Entwicklungsprozess der Menschheit auffassen, sondern als ein langsames Abflauen des Fremdheitsbewusstseins, als ein langsames Vertraulichwerden durch Reduktion aller neuen Gesichtseindrücke auf frühere Erfahrungen. Am Anfang der Entwicklung steht jedenfalls ein absoluter, durch keine Erfahrung gemilderter Dualismus von Mensch und Umwelt. Von der Willkür und Zusammenhanglosigkeit der Erscheinungen verwirrt, lebt der primitive Mensch in einem dumpfen geistigen Furchtverhältnis zur Aussenwelt, das erst langsam durch die wachsende geistige Auseinandersetzung mit ihr gelockert wurde, das aber trotz dieser Lockerung nie ganz verschwand, denn der Bodensatz dieser frühsten und tiefsten Erlebnisse verblieb dem Menschen als dumpfe Erinnerung, als Instinkt. Denn so nennen wir die geheime Unterströmung unseres Wesens, die wir als die letzte Instanz unseres



IRISCHE HANDSCHRIFTEN-ORNAMENTIK. VIII. JAHRH.
AUS EINEM EVANGELIAR IN ST. GALLEN



Empfindens, als die grosse irrationelle Unterschicht unter dem Oberflächentrug der Sinne und des Intellekts in uns spüren und zu der wir in den Stunden der grössten und schmerzlichsten Einsicht hinabsteigen, so wie Faust zu den Müttern hinabstieg. Und dieses Instinktes wesentlicherInhalt ist dasWissen von der Beschränktheit menschlicher Erkenntnis, das Wissen von der aller intellektuellen Erkenntnis spottenden Unergründlichkeit der Erscheinungswelt. In diesen Tiefen unseres seelischen Bewusstseins schlummert noch das Gefühl des unüberbrückbaren Dualismus des Seins, vor dem aller Trugbau der Erfahrungen und aller anthropozentrischer Wahn in nichts zerfällt.

Aus dem Furchtverhältnis, in dem der Mensch zur Erscheinungswelt steht, muss ihm als stärkstes geistiges und seelisches Bedürfnis entspringen der Drang nach Notwendigkeitswerten, die ihn von dem chaotischen Wirrwarr der geistigen und der Gesichtseindrücke erlösen. Die unübersehbare Relativität der Erscheinungswelt muss er also in unwandelbare absolute Werte umzuprägen suchen. Aus diesem Bedürfnis heraus entstehen Sprache und Kunst, entsteht vor allem auch die Religiosität des primitiven Menschen. Dem absoluten Dualismus von Mensch und Welt entspricht natürlich auch ein absoluter Dualismus von Gott und Welt. Die Vorstellung einer Immanenz Gottes in der Welt kann in dieser scheuen, von unbekannten Mächten bestürmten Seele noch keinen Platz finden. Die Gottheit wird als etwas absolut Ueberweltliches aufgefasst, als eine dunkle Macht hinter den Dingen, die man auf alle Weise beschwören und sich günstig stimmen, vor der man sich vor allen Dingen auf jede erdenkliche Weise sichern und schützen muss. Unter dem Druck dieser starken metaphysischen Verängstigung überlädt der primitive Mensch sein ganzes Tun und Handeln mit religiösen Beziehungen. Bei jedem Schritt klammert er sich gleichsam an religiöse Schutzmassregeln fest, sucht sich und alles, was ihm lieb und wertvoll ist, durch geheime Beschwörung taub zu machen, um es auf diese Weise der Willkür der göttlichen Mächte — denn so personifiziert er das unzuverlässige, jedes Ruhe- und Sicherheitsgefühl ihm vorenthaltende Chaos der Gesichtseindrücke — zu entreissen.

Ein Ausfluss dieses geheimen Beschwörungsdienstes ist auch seine Kunst, indem auch sie die Willkür der Erschei-

nungswelt durch anschauliche Notwendigkeitswerte zurückzudämmen sucht. Der primitive Mensch schafft sich in freier seelischer Tätigkeit Symbole des Notwendigen in geometrischen oder stereometrischen Gebilden. Vom Leben verwirrt und geängstigt, sucht er das Leblose, weil aus ihm die Unruhe des Werdens eliminiert und eine dauernde Festigkeit geschaffen ist. Künstlerisch schaffen heisst für ihn, dem Leben und seiner Willkür ausweichen, heisst ein festes Jenseits der Erscheinung anschaulich zu fixieren, in dem ihre Willkür und Wandelbarkeit überwunden ist. Von der starren Linie in ihrer lebensfremden abstrakten Wesenheit geht er aus. Ihren ausdruckslosen, d. h. von jeder Lebensvorstellung freien Selbstwert empfindet er dunkel als den Teil einer allem Lebendigen übergeordneten anorganischen Gesetzmässigkeit. Sie schafft ihm, der von der Willkür des Lebendigen und deshalb Wechselnden gequält ist, Beruhigung und Befriedigung, weil sie der einzige ihm erreichbare *anschauliche* Ausdruck des Unlebendigen, des Absoluten ist. Er geht den weiteren geometrischen Möglichkeiten der Linie nach, schafft Dreiecke, Quadrate, Kreise, reiht Gleichheiten aneinander, entdeckt den Gewinn der Regelmässigkeit, kurz, schafft eine primitive Ornamentik, die ihm nicht blosse Schmuckfreude und Spiel, sondern eine Tafel symbolischer Notwendigkeitswerte und deshalb Beschwichtigung starker seelischer Notzustände ist. Die Beschwörungskraft, die nach seiner ganz folgerichtigen Auffassung diesen klaren, bleibenden, notwendigen Liniensymbolen innewohnt, nutzt er dadurch aus, dass er alles, was ihm wert ist, mit diesen beschwörenden Zeichen bedeckt; ja in erster Linie sich selbst sucht er durch ornamentale Tätowierung tabu zu machen. Die primitive Ornamentik ist Beschwörung des von der fortschreitenden geistigen Orientierung noch nicht gemilderten Grauens vor der zusammenhanglosen Umwelt, und es ist klar, dass der fortschreitenden geistigen Orientierung ein Abflauen dieses starren abstrakten Charakters der Kunst, dieses Beschwörungscharakters der Kunst parallel läuft. Da mit den klassischen Epochen die Höhe dieses geistigen Orientierungsvermögens erklommen, da mit ihnen aus dem Chaos ein Kosmos geworden ist, so ist es weiterhin klar, dass die Kunst auf dieser Stufe der menschheitsgeschicht-

lichen Entwicklung von dem Beschwörungscharakter gänzlich entbunden ist und sich nun rückhaltlos dem Leben und seiner organischen Fülle zuwenden kann. Der Transzendentalismus der Kunst, der direkte religiöse Charakter ihrer Werte hat damit ein Ende erreicht. Sie wird zu einer idealen Steigerung des Lebens, wo sie vorher Beschwörung und Negation des Lebens war.

Doch wir wollen der Analyse des klassischen Welt- und Kunstempfindens nicht vorgreifen und zum primitiven Menschen und seiner Kunst zurückkehren. Nachdem er sich mit seiner linearen geometrischen Ornamentik gleichsam eine Basis von Notwendigkeitswerten geschaffen hat, sucht er die ihn quälende Willkür der Erscheinungswelt noch weiterhin einzudämmen, indem er die einzelnen Gegenstände und Eindrücke der Aussenwelt, die für ihn besonderen Sinn und Wert haben, und die für ihn im Wechselspiel unzuverlässiger Gesichtseindrücke fluktuieren und entrinnen, für seine Anschauung zu fixieren sucht. Auch von ihnen sucht er sich Notwendigkeitssymbole zu schaffen. An die Analogie der Sprachbildung braucht nur erinnert zu werden.

Er reisst also die einzelnen Gegenstände der Aussenwelt, deren er durch anschauliche Fixierung habhaft zu werden sucht, aus dem ununterbrochenen Fluss des Geschehens heraus, befreit sie von ihrem störenden Nebeneinander, von ihrem Verlorensein im Raume, reduziert ihre wechselnden Erscheinungsweisen auf die entscheidenden und wiederkehrenden Merkmale, übersetzt diese Merkmale in seine abstrakte Liniensprache, assimiliert sie seiner Ornamentik und macht sie auf diese Weise absolut und notwendig. Er schafft sich künstlerische, d. h. anschauliche Gegenbilder zu den Vorstellungsbildern seines Geistes, die er in seinen Sprachformen niedergelegt hat und die ja auch langsam geformte Reduktionen und Verarbeitungen sinnlicher Wahrnehmung sind und der Fülle der Erscheinungen gegenüber denselben stenographischen, abstrakten und notwendigen Charakter haben.

Die künstlerische Reduktion der Aussenwelterscheinungen ist für den primitiven Menschen also an der unkörperlichen ausdruckslosen Linie und in weiterer Verfolgung ihrer Tendenz an die Fläche gebunden. Denn die Fläche ist

das gegebene Korrelat der Linie, und nur in der Fläche liegen die Möglichkeiten für die geschlossene anschauliche Fixierung eines Vorstellungsbildes. Die dritte Dimension, die Tiefendimension, macht die eigentliche Körperlichkeit des Gegenstandes aus. Sie ist es, die der einheitlichen, geschlossenen Erfassung und Fixierung des Gegenstandes den stärksten Widerstand entgegensetzt. Denn sie bezieht ihn in den Raum und damit in den grenzenlosen Relativismus der Erscheinungswelt ein. Unterdrückung der körperlichen Räumlichkeit durch Uebersetzung der Tiefendimensionen in Flächendimensionen musste also das nächste Ziel jenes Dranges sein, der das Relative und im Raum Fluktuierende der Erscheinungswelt in absolute und bleibende Formen umzuprägen suchte. Nur in der Flächendarstellung besass der Mensch der frühsten Entwicklung ein Notwendigkeitssymbol für das ihm durch die Dreidimensionalität der Wirklichkeit vorenthaltene absolute, d. h. von aller Zufälligkeit der Wahrnehmung und aller räumlichen Verquickung mit anderen Erscheinungen gereinigte Formbild des einzelnen Aussenweltobjektes.

Nur wo der primitive Mensch in der Fläche zeichnete oder ritzte, war er künstlerisch tätig. Wenn er daneben in Ton oder anderem Material plastisch modellierte, so war das nur ein Ausfluss spielerischen Nachahmungstriebes, der nicht in die Geschichte der Kunst, sondern in die Geschichte manueller Geschicklichkeit hineingehört. Nachahmungstrieb und künstlerischer Schaffenstrieb, die hier in ihrem Wesen ganz getrennt sind, laufen erst in einer viel späteren Periode der Entwicklung zusammen, nämlich zu der Zeit, als die Kunst, von keiner Transzendenz mehr gehemmt, sich ganz dem Natürlichen zuwandte. Und so nah dem Natürlichen das Wirkliche steht — ohne mit ihm identisch zu sein —, so nah traten sich da auch Nachahmungstrieb und Kunsttrieb, und die Gefahr der Verwechslung war fast unvermeidlich.

Trotz der alleinigen Eignung der Flächendarstellung für die oben analysierte Kunstabsicht des primitiven Menschen war die plastische Darstellung nicht ganz der künstlerischen Verwendung unzugänglich. Wo er dem Ewigkeitscharakter des steinernen Materials zuliebe sich plastisch betätigte, da

suchte er durch möglichst vereinfachende unzweideutige Demonstration des Flächenzusammenhangs, durch möglichste Wahrung der kubischen Geschlossenheit — durch geringe Licht- und Schattenwirkungen, d. h. durch eine alle räumlichen, unfassbaren, zufälligen Momente ausschliessende Modellierung — die Unklarheit, die das kubische Gebilde der einheitlichen Wahrnehmung bietet, zu überwinden. Annäherung an die abstrakten kubischen Elementarformen war das Resultat dieser jeder Lebensannäherung ausweichenden Stilabsicht. So rückte die künstlerische Darstellung des Organisch-Lebendigen auch innerhalb der Plastik wieder in das höhere Bereich einer abstrakten toten Gesetzmässigkeit, wurde statt Abbild eines Bedingten das Symbol eines Unbedingten, Notwendigen. Doch es kann für diese höchste und komplizierteste Aufgabe des künstlerischen Abstraktionstriebes der primitive Mensch kaum als Beispiel herangeholt werden, erst die orientalische Kunst, vor allem die ägyptische, brachte hier die grossen Entscheidungen. Doch davon später.

DER KLASSISCHE MENSCH

Die Auseinandersetzung zwischen Mensch und Aussenwelt spielt sich natürlich einzig im Menschen ab und ist nichts anderes, als die sich in ihm vollziehende Auseinandersetzung von Instinkt und Verstand. Beim Menschen der frühsten Entwicklung ist der Instinkt noch alles, der Verstand nichts. Auf Grund seines wachsenden Erfahrungs- und Vorstellungsbesitzes aber orientiert sich der Mensch immer umfassender im Weltbilde und allmählich löst sich das Chaos der Sinneneindrücke in eine Ordnung sinnvollen Geschehens auf. Das Chaos wird zum Kosmos. Mit dieser wachsenden geistigen Eroberung des Weltbildes schwindet naturgemäss das Gefühl für die aller Erkenntnis spottende Relativität der Erscheinungswelt, die Furcht des Instinkts wird durch äussere Erkenntnis beschwichtigt und flaut langsam ab, und während das menschliche Selbstbewusstsein sich immer mehr anthropozentrischem Hochmut nähert, ver-

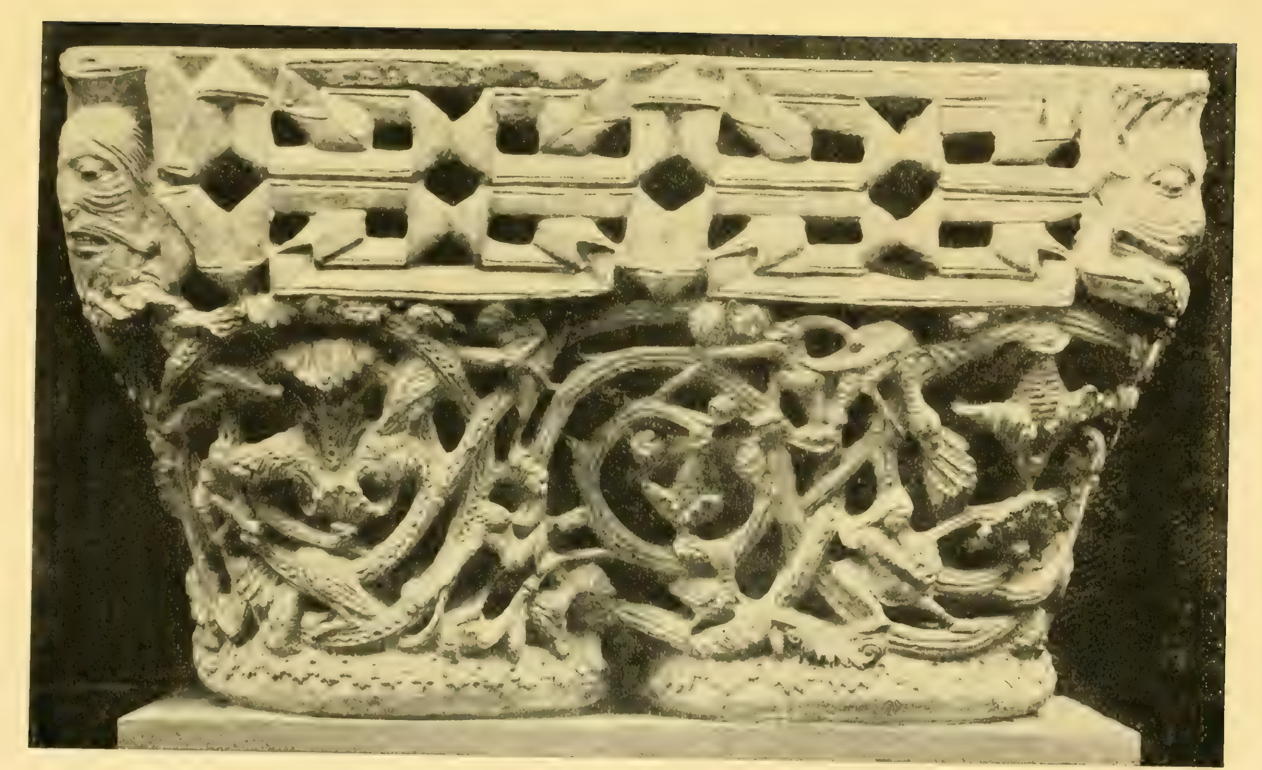
kümmert das Organ für den tiefen, unüberbrückbaren Dualismus des Seins. Das Leben wird schöner, freudiger, aber es verliert an Tiefe, Grösse und Dynamik. Denn der Mensch hat in wachsender Erkenntnissicherheit sich zum Mass aller Dinge gemacht, hat die Welt seiner kleinen Menschlichkeit assimiliert.

Er empfindet die Welt nicht mehr als ein ihm Fremdes, Unzugängliches, Mystisch-Grosses, sondern als die lebendige Ergänzung seines eignen Ichs, er sieht in ihr, wie Goethe sagt, die antwortenden Gegenbilder der eignen Empfindungen. Die dumpfe instinktive Erkenntniskritik des primitiven Menschen weicht einem freudigen, selbstbewussten Erkenntnisglauben, und aus dem starren Furchtverhältnis der Frühzeit wird nun ein inniges Vertraulichkeitsverhältnis zwischen Mensch und Welt, das mannigfache bisher gehemmte Kräfte der Seele freimacht und besonders der Kunst eine ganz andere Funktion gibt.

An diesem Punkte des Gleichgewichts zwischen Instinkt und Verstand steht der klassische Mensch, dessen klarstes Paradigma der griechische Mensch ist, wie er sich über die wirklichen Tatsachen vielleicht hinaus als Ideal in unserer Vorstellung gebildet hat. Er ist das monumentale Musterbeispiel für das zweite entscheidende Stadium in dem grossen Auseinandersetzungsprozess von Mensch und Aussenwelt, der die Weltgeschichte ausmacht.

Mit dem klassischen Menschen erlischt der absolute Dualismus von Mensch und Aussenwelt, erlischt infolgedessen auch der absolute Transzendentalismus von Religion und Kunst. Das Göttliche wird seiner Jenseitigkeit entkleidet, es wird verweltlicht, wird ins Diesseits einbezogen. Für den klassischen Menschen ist das Göttliche nicht mehr ein Ausserweltliches, nicht mehr eine transzendentale Vorstellung, sondern ihm ist es in der Welt enthalten, durch die Welt verkörpert.

Mit diesem Glauben des Menschen an die unmittelbare göttliche Immanenz in allem Geschaffenen, dieser Voraussetzung eines weltfreudigen Pantheismus, ist der Anthropomorphisierungsprozess der Welt auf seinen Höhepunkt gelangt. Denn e r ist es, der sich hinter dieser Vergöttlichung der Welt verbirgt. Die nun erreichte ideelle Einheit von Gott



TOULOUSE. DOPPELSÄULENCAPITÄL AUS DEM KREUZGANG DER ABTEI DE LA DAURADE
XII. JAHRH.



und Welt ist nur ein anderer Name für die Einheit von Mensch und Welt, d. h. für die restlos durchgeführte geistig-sinnliche Eroberung des Weltbildes, die allen ursprünglichen Dualismus verwischt.

Die Notwendigkeit und Gesetzmässigkeit, die der primitive, der werdende Mensch nur hinter den Dingen, nur in einem Jenseits der Erscheinung, nur in der Negation des Lebendigen suchen konnte, sie sucht der klassische Mensch in der Welt selbst, und da Mensch und Welt nun eins, nun ganz aneinander assimiliert sind, findet er diese Gesetzmässigkeit in sich selbst und projiziert sie entschlossen auf die Welt. Er schafft also jene Notwendigkeit und Gesetzmässigkeit, deren der Mensch bedarf, um sich in der Welt sicher zu fühlen, unmittelbar aus sich heraus. Das heisst mit anderen Worten: es findet ein allmählicher Ersetzungsprozess der Religion durch die Wissenschaft resp. die Philosophie statt. Denn Wissenschaft und Philosophie sind dem klassischen Menschen identisch.

Was die Religion an souveräner Bedeutung und Kraft verliert, das gewinnt sie an Schönheit. Sie wird, da sie durch die Wissenschaft ersetzt ist, mehr zu einer Luxusfunktion der seelischen Tätigkeit ohne unmittelbaren Notwendigkeitscharakter. Sie teilt dieses Schicksal, wie wir später sehen werden, mit der Kunst, die durch ganz dieselben Gründe eine Charaktermilderung erfährt.

Beim klassischen Menschen herrscht zwischen Religion und Wissenschaft ein schönes Ergänzungsverhältnis. Die Götterwelt ist gleichsam ein sinnliches Korrelat zu den geistigen Erkenntnissen. Jene dumpfe unfassbare Mystik der primitiven Religiosität ist von der Wissenschaft zwar vertrieben worden, aber mit der klaren Plastik der griechischen Götterwelt, wie sie sich aus dem Nebel unklarer mystischer Vorstellungen langsam und sicher herausgebildet hatte, verträgt sich die Wissenschaft nicht nur, sondern sie ergänzt sich, wie gesagt, direkt mit ihr. Die klare Plastik der griechischen Götterwelt ist ohne jene durch sinnlich-geistige Einsicht errungene Sicherheit undenkbar. Sie ergänzen sich so, wie sich Begriff und Anschauung ergänzen. Denn der Anthropomorphisierung, wie sie auf dem Gebiete geistig-sinnlicher Erkenntnis mit der Wissenschaft sich durchsetzt, ent-

spricht auf religiösem Gebiete jener Schaffensdrang, der sich die Götter in menschlichen Formen bildet, der sie zu ideal gesteigerten Menschen macht, die nur graduell, nicht generell vom Menschlichen unterschieden sind. Die Religion befriedigt allmählich nur das anschauliche Bedürfnis, nicht mehr das unmittelbare geistige Erkenntnisbedürfnis. Sie verliert also ihren geistigen, unanschaulichen, übersinnlichen Charakter.

Und dieser religiösen Entwicklung läuft nun, wie schon gesagt, die künstlerische Entwicklung streng parallel. Auch die Kunst verliert ihre transzendentale übersinnliche Färbung, sie wird gleich der griechischen Götterwelt zur idealisierten Natürlichkeit.

Für den primitiven, geistig noch unentwickelten und deshalb dem Chaos der Umwelt gegenüber unsicheren und scheuen Menschen war künstlerisch Schaffen — so sahen wir — gleichbedeutend gewesen mit dem Drang, eine über alle wechselnde, in der Willkür des Lebens befangene, Erscheinung erhabene jenseitige Welt anschaulicher Werte zu konstituieren, eine Welt absoluter und beständiger Werte. Darum hatte er das Lebendige, Willkürliche der ewig fluktuierenden Gesichtseindrücke umgeprägt in anschauliche Notwendigkeitssymbole abstrakter Art. Nicht vom Genuss der unmittelbaren sinnlichen Anschauung des Objekts ging er bei seinem künstlerischen Wollen aus, sondern er schuf gerade, um die Anschauungsqual zu überwinden, um statt zufälliger Anschauungsbilder feste Vorstellungsbilder zu gewinnen. Die Kunst trug deshalb einen sachlichen, beinahe wissenschaftlichen Charakter, sie war das Produkt eines unmittelbaren Selbsterhaltungstriebes, nicht das freie Luxusprodukt einer von allen elementaren Weltängsten geheilten Menschheit.

Zu diesem schönen, feierlichen Luxusprodukt wurde sie in den klassischen Perioden der Menschheitsentwicklung. Der klassische Mensch kannte nicht mehr das Leiden an der Relativität und Unklarheit derErscheinungswelt, kannte nicht mehr die Anschauungsqual des primitiven Menschen. Die ordnende und vermittelnde Tätigkeit seines Geistes hatte die Willkür der Erscheinungswelt genugsam eingedämmt, um seiner Lebensfreude freien Spielraum zu gewinnen. Die schaffenden Kräfte seiner Seele, von der unmittelbaren Not

der geistigen Selbsterhaltung entbunden, wurden frei für ein wirklichkeitsfreudigeres Tun, wurden frei für die Kunst in unserem Sinne, in dem Kunst und Wissenschaft absolute Gegensätze sind. Wie aus der Weltfurcht Weltfrömmigkeit im Goetheschen Sinne wurde, so wurde aus einem strengen Abstraktionsdrang ein lebendiger Einfühlungsdrang. Mit vollen Sinnen gibt sich der klassische Mensch der sinnlichen Erscheinungswelt hin, um sie nach seinem Bilde umzuprägen. Nichts Totes gibt es mehr für ihn, alles beseelt er mit seinem Leben. Künstlerisch Schaffen heisst für ihn, den ideellen Verschmelzungsprozess seines eignen Lebensgefühls mit der lebendigen Umwelt anschaulich festzuhalten; dem Zufall der Erscheinung weicht er nicht mehr aus, sondern er läutert ihn nur im Sinne einer organisch-milden Gesetzmässigkeit, läutert ihn, mit anderen Worten, durch die immanente Kontrapunktik seines eignen, ihm zu freudigem Bewusstsein gelangten Lebensgefühls. Jede künstlerische Darstellung wird nun gleichsam zu einer Apotheose dieses bewusst gewordenen elementaren Lebensgefühls.

Das Gefühl für die Schönheit des Lebendigen, für den beglückenden Rhythmus des Organischen ist erwacht. Die Ornamentik, die vorher Gesetzmässigkeit war, ohne einen anderen Ausdruck als den der Notwendigkeit, unmittelbar also ohne Ausdruck, sie wird nun zur lebendigen Kräftebewegung, zu einem idealen, von allem Zweck befreiten Spiel organischer Tendenzen. Sie geht ganz auf in Ausdruck, und dieser Ausdruck ist das Leben, das der Mensch aus seinem eignen Vitalgefühl heraus der an sich toten und bedeutungslosen Form leiht. Die Einfühlung öffnet dem klassischen Menschen den Genuss der Anschauung, die dem geistig noch unentwickelten, in der ersten harten, notdürftigen Auseinandersetzung mit den Dingen der Umwelt befindlichen Menschen noch vorenthalten war.

So wird auf dieser klassischen Stufe der Menschheitsentwicklung das Kunstschaffen zur idealen Veranschaulichung bewusst gewordener und geläuterter Vitalität; sie wird zum objektivierten Selbstgenuss. Von allen dualistischen Erinnerungen befreit, feiert der Mensch in der Kunst wie in der Religion die Erfüllung eines beglückenden seelischen Gleichgewichtszustandes.

DER ORIENTALISCHE MENSCH

Für den Kreis okzidentaler Kultur bedeutet der klassische Mensch mit seiner wohltemperierten Seelenstimmung einen Höhepunkt. In ihm ist die ideale Höhe okzidentaler Möglichkeiten festgelegt. Aber wir dürfen Europa nicht mit der Welt verwechseln, dürfen uns nicht in europäischem Selbstbewusstsein den Blick trüben lassen für das unser beschränktes Vorstellungsvermögen fast übersteigende Phänomen orientalischer Menschheitsbildung.

Denn angesichts des orientalischen Menschen, dieses dritten grossen Musterbeispiels der Menschheitsentwicklung, wird uns ein ganz neuer, unser voreiliges europäisches Urteil regulierender Massstab für die Wertung menschlicher Entwicklung aufgedrängt. Wir müssen erkennen, dass unsere europäische Kultur nur eine Kultur des Geistes und der Sinne ist und dass es neben dieser an die Fiktion des Fortschritts gebundenen geistigen und sinnlichen Kultur noch eine andere gibt, die sich von tieferen Erkenntnissen als den intellektuellen nährt, vor allem von der einen wertvollsten Erkenntnis des Instinkts, dass jene intellektuellen Erkenntnisse eitel und nichtig, nur Oberflächenbetrug sind. Des Orientalen Kultur baut sich wieder auf dem Instinkt auf und der Ring der Entwicklung ist geschlossen. Der Orientale steht dem Urmenschen wieder näher als der klassische Mensch und doch ist eine ganze Ringweite, eine ganze Welt von Entwicklung zwischen ihnen. Den Schleier der Maya, vor dem der Urmensch in dumpfem Schrecken stand, ihn hat der Orientale durchschaut und dem unerbittlichen Dualismus alles Siens ins Auge geschaut. Sein tief im Instinkt verwurzeltes Wissen um die Problematik der Erscheinung und um die unergründliche Rätselhaftigkeit des Seins lässt nun den naiven Glauben an Diesseitswerte, in dem der klassische Mensch sich glücklich gefühlt hatte, nicht mehr aufkommen. Jene glückliche Verquickung sinnlichen Empfindens mit geistigen Erkenntnissen, die bei dem klassischen Menschen



ABTEIKIRCHE VON COULOMBS
DETAIL EINER REICHVERZIERTEN SÄULE



gleichzeitig zu einer Versinnlichung resp. Vermenschlichung wie zu einer Rationalisierung des Weltbildes geführt hatte, war bei dem orientalischen Menschen bei der absoluten Vorherrschaft des instinktiven Wissens über das äussere Erkenntniswissen unmöglich. Das Reich der orientalischen Seele blieb vom Fortschritt geistiger Erkenntnis völlig unberührt. Sie bestanden nicht miteinander, sondern nur nebeneinander; ohne jede Gleichwertigkeit, ohne Kommensurabilität. Das geistige Erkennen konnte noch so weit fortschreiten: weil ihm der seelische Ankergrund fehlte, konnte es nie in griechischer Weise zum produktiven Kulturelement werden. Alle produktiven, kulturschaffenden Kräfte waren vielmehr an die Instinkterkenntnis gebunden.

Durch diese Erkenntnis des Instinkts steht der orientalische Mensch dem primitiven Menschen wieder nahe. In ihm lebt dieselbe Weltfurcht, dasselbe Erlösungsbedürfnis wie in dem Anfangsglied der Entwicklung. Nur ist dies alles bei ihm kein Vorläufiges, vor der wachsenden geistigen Erkenntnis Zurückweichendes wie beim primitiven Menschen, sondern eine festkonstituierte, über alle Entwicklung erhabene Erscheinung, die nicht *vor* dem Erkennen, sondern *über* dem Erkennen steht. Wenn im Gegensatz zum klassischen europäischen Menschen und seiner anthropozentrischen Denkart das menschliche Selbstbewusstsein des Orientalen so klein und seine metaphysische Unterwürfigkeit so gross ist, so kommt es nur daher, dass sein Weltgefühl so gross ist.

Der Dualismus des Orientalen steht über dem Erkennen. Er wird von diesem Dualismus nicht mehr verwirrt und gequält, sondern er empfindet ihn als ein erhabenes Schicksal und schweigend und wunschlos beugt er sich vor dem grossen unentschleierbaren Geheimnis des Seins. Seine Furcht ist zu Verehrung geläutert, seine Resignation ist zur Religion geworden. Ihm ist das Leben keine wirre und quälende Sinnlosigkeit, sondern es ist ihm heilig, weil es in Tiefen wurzelt, die dem Menschen unzugänglich sind und die ihn seine eigne Nichtigkeit empfinden lassen. Denn das Gefühl seiner Nichtigkeit erhebt ihn, weil das Leben dadurch seine Grösse erhält.

Das dualistisch gebundene Weltempfinden des Orientalen spiegelt sich klar wider in der streng transzendentalen Färbung seiner Religion und seiner Kunst. Das Leben, die Erscheinungswelt, die Wirklichkeit, kurz alles, was der klassische Mensch in seiner glücklich-naiven Weltfrömmigkeit positiv wertete, wird durch die tiefergehende Welterkenntnis des Orients wieder bewusst relativiert und einer höheren Wertung unterstellt, die sich an einer hinter allem Diesseits liegenden höheren Wirklichkeit orientiert. Diese Vorstellung eines Jenseits gibt der orientalischen Metaphysik eine der reifen klassischen Welt unbekannte dynamische Spannung. Und wie eine Antwort auf diese seelische Spannung bildet sich mit Naturnotwendigkeit der Erlösungsgedanke aus, in dem die orientalische Mystik gipfelt und der im Christentum schliesslich die uns vertrauteste Prägung erhalten hat.

Die orientalische Kunst ist die gleiche Antwort auf die gleiche Spannung. Auch sie trägt absoluten Erlösungscharakter, und ihre scharf ausgeprägte transzendental-abstrakte Färbung trennt sie von aller Klassik. Keine freudige Bejahung sinnfälliger Lebendigkeit spricht aus ihr, sie gehört vielmehr ganz dem andern Reiche an, das über die Vergänglichkeit und die Zufälligkeit des Lebendigen hinaus nach einer von allen Sinnentäuschungen, von allem Anschauungstrug gereinigten höheren Welt strebt, in der Notwendigkeit und Dauer herrscht und der die grosse Ruhe orientalischer Instinkterkenntnis ihre Weihe gibt.

Wie die Kunst des Urmenschen ist auch die Kunst des Orients streng abstrakt und gebunden an die starre ausdruckslose Linie und ihr Korrelat, die Fläche. Doch in dem Reichtum ihrer Bildungen und der Konsequenz ihrer Lösungen geht sie weit über die primitive Kunst hinaus. Aus der elementaren Schöpfung ist ein kompliziertes, kunstvolles Gebilde geworden, aus der Primitivität ist Kultur geworden, und die höhere reifere Qualität des Weltgefühls dokumentiert sich in unverkennbarer Weise trotz der äusseren Gleichheit der Ausdrucksmittel. Wir pflegen den grossen Unterschied zwischen primitiver und orientalischer Kunst nicht richtig zu würdigen, weil unser europäisches Auge für die Nuancen abstrakter Kunst nicht geschärft ist und wir immer nur das Gemeinsame, nämlich nur die Unlebendigkeit, die Ent-

fernung von der Natur sehen. In Wirklichkeit liegt aber derselbe Unterschied vor wie zwischen dem dumpfen Fetischismus des primitiven und der tiefsinnigen Mystik des orientalischen Menschen.

DIE GEHEIME GOTIK DER FRÜHEN NORDISCHEN ORNAMENTIK

Nachdem wir so drei Haupttypen der Menschheitsentwicklung, d. h. drei Hauptstadien im Auseinandersetzungsprozess von Mensch und Aussenwelt in ihren entscheidenden Linien kurz skizziert haben, wollen wir uns von diesen elementaren Orientierungspunkten aus unserem eigentlichen Problem, der Gotik, nähern.

Es sei gleich gesagt, dass sich der stilpsychologische Begriff der Gotik, wie ihn unsere Untersuchung herausarbeiten will, keineswegs mit der historischen Gotik deckt. Jene engere Gotik, die der Schulbegriff fixiert, fassen wir vielmehr nur als die Endresultate einer spezifisch nordischen Entwicklung auf, die schon in der Hallstadt- und La-Tène-Periode, ja in ihren letzten Wurzeln noch früher einsetzt. Nord- und Mitteleuropa ist vornehmlich der Schauplatz dieser Entwicklung, deren Ausgangspunkt vielleicht das germanische Skandinavien ist.

Mit anderen Worten gesagt: der Stilpsychologe, dem einmal angesichts der reifen historischen Gotik der Grundcharakter des gotischen Formwillens aufgegangen ist, er sieht diesen Formwillen auch da gleichsam unterirdisch tätig, wo er durch mächtigere äussere Umstände gehemmt und an freier Entfaltung gehindert eine fremde Verkleidung annimmt; er erkennt, dass dieser gotische Formwille nicht äusserlich, aber innerlich die romanische Kunst, die Merowingerkunst, die Völkerwanderungskunst, kurz den ganzen nord- und mitteleuropäischen Kunstverlauf beherrscht.

Es ist das eigentliche Ziel unserer Untersuchung, den Berechtigungsbeweis für diese weitere Ausdehnung des Stilbegriffs Gotik zu erbringen. Vorläufig mag diese Behauptung,

die wir uns zu begründen anschicken, als blosse These vorangeschickt sein.

Wir wiederholen also, dass nach unserer Anschauung die Kunst des ganzen Okzidents, soweit sie nicht unmittelbar Anteil hatte an der antiken Mittelmeerkultur, ihrem innersten Charakter nach gotisch war und es bis zur Renaissance, dieser grossen Peripetie der nordischen Entwicklung, blieb; d. h. der in ihr immanente, äusserlich oft kaum erkennbare Formwille ist derselbe, der in der reifen historischen Gotik seine klare, ungetrübte, monumentale Ausgestaltung erhält. Wir werden später sehen, wie selbst die von ganz anderen seelischen Voraussetzungen ausgehende italienische Renaissance, als sie auf den Norden übergriff und zum europäischen Stil wurde, den gotischen Formwillen nicht ganz zu ersticken vermochte: das nordische Barock ist in gewissem Sinne das Wiederaufflackern des unterdrückten gotischen Formwillens unter einer fremden Hülle. So geht also der stilpsychologische Begriff der Gothik auch nach der Gegenwart zu über den Schulbegriff Gotik hinaus.

Die Basis, auf der sich der gotische Formwille entwickelt, ist der geometrische Stil, wie er als Stil des primitiven Menschen über die ganze Erde verbreitet ist, um die Zeit aber, wo der Norden in die geschichtliche Entwicklung eingreift, speziell als Gemeingut aller arischen Völker erscheint. Ehe wir die Entwicklung dieses primitiven geometrischen Stiles zum gotischen Stile andeuten, möchten wir, um die weltgeschichtliche Situation zu kennzeichnen, daran erinnern, dass schon mit der dorischen Wanderung dieser arische Gemeinstil zusammenstösst mit dem orientalisch gefärbten Stil der frühen Mittelmeervölker, und dass er den Anstoss zur spezifisch griechischen Entwicklung gibt. Zuerst ist der Konflikt zwischen den beiden heterogenen Stilgedanken ein ganz krasser: Mykenestil und Dipylonstil. Dann klingt er gemildert nach in dem Charakterunterschied zwischen dorischem und ionischem Stil. Schliesslich findet die Versöhnung im reifen klassischen Stil statt, kurz dieser erste Ausläufer des arischen Stilgutes mündet ganz in die Mittelmeerkultur ein und scheidet deshalb für unsere Betrachtung vorerst aus.

Uns interessiert nur das Konglomerat junger, noch unentwickelter Völkermassen in Nord- und Mitteleuropa,

das noch nicht in Berührung mit der hohen, vom Orient abhängigen Mittelmeerkultur gekommen war, und in dem sich von der Basis des allgemein arischen, geometrischen Stiles aus die grosse Zukunftsmacht des Mittelalters, die Gotik, entwickelte.

In diesem Völkerkonglomerat Nord- und Mitteleuropas, diesem eigentlichen Nährboden des gotischen Phänomens, wollen wir nicht ein einzelnes Volk zum Träger der Entwicklung machen; wenn wir trotzdem im folgenden meist von der germanischen Entwicklung reden, so geschieht es nicht, weil wir Rassenromantik im Chamberlainschen Sinn treiben wollen, sondern mehr aus Bequemlichkeit und aus dem Bewusstsein heraus, dass in diesem nordischen Völkerchaos vorerst die Rassenunterschiede noch so sehr zurücktreten hinter der Gemeinsamkeit der Lebensbedingungen und hinter der Gemeinsamkeit der seelischen Entwicklungsstufe, dass die Heranziehung eines einzelnen Volkes als pars pro toto gerechtfertigt ist. Anderseits deckt sich allerdings diese spezielle Heranziehung der Germanen mit unserer Ansicht, dass die Disposition zur Gotik nur da eintritt, wo germanisches Blut sich mit dem Blute der anderen europäischen Rassen mischt. Die Germanen sind also nicht die alleinigen Träger der Gotik und ihre alleinigen Schöpfer; Kelten und Romanen haben denselben wichtigen Anteil an der gotischen Entwicklung. Wohl aber sind die Germanen die conditio sine qua non der Gotik.

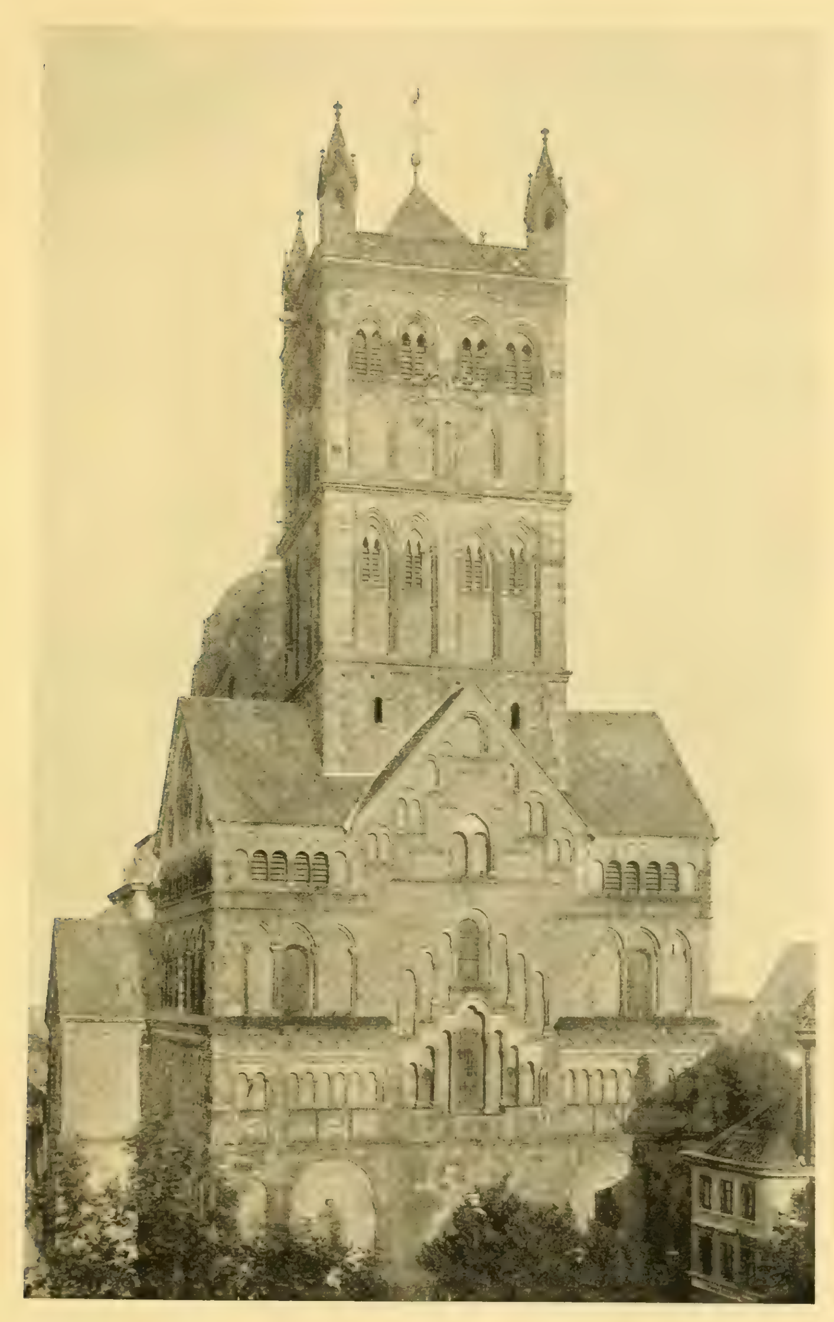
Wir werden also im Gegensatz zu der berechtigten Genauigkeit der Detailforschung im grossen Rahmen unseres Darstellungszweckes weniger peinlich auf die Unterscheidung der einzelnen Träger der nordischen Gesamtentwicklung zu achten brauchen.

Die Kunst dieses nordischen Völkerkonglomerats ist zu der Zeit, wo es gleichsam auf das Stichwort des römischen Reichsunterganges wartet, um als Vordergrundakteur in die weltgeschichtliche Entwicklung einzutreten, blosse Ornamentik. Und zwar trägt diese Ornamentik anfänglich einen rein abstrakten Charakter. Jeder Versuch der direkten Naturnachahmung fehlt. Von der frühgermanischen Ornamentik sagt Haupt, der autoritative Geschichtschreiber germanischer Kunst: „Es gibt in ihrer Kunst keine Darstellung des Natürlichen, weder des Menschen, noch des

Tieres, noch des Baumes. Alles ist Flächenverzierung geworden. Deshalb können wir von einer eigentlich bildenden Kunst im heutigen Sinne in bezug auf jene Stämme nicht sprechen; sie existiert eben nicht als Versuch der Nachbildung von irgend etwas vor Augen Stehendem." Sie ist also ein rein geometrisches Linienspiel, ohne dass wir mit dem Wort Linienspiel dieser Art Kunstübung den Charakter des Spielerischen anhängen wollen. Vielmehr ist es nach unseren Ausführungen über die Ornamentik des primitiven Menschen klar, dass auch dieser frühnordischen Ornamentik ein starker metaphysischer Gehalt innewohnt.

In den frühsten Zeiten unterscheidet sie sich nicht wesentlich von dem primitiven geometrischen Stil, den wir das Gemeingut aller arischen Völker nannten. Allmählich aber entwickelt sich auf der Grundlage dieser elementaren arischen Liniengrammatik eine besondere Liniensprache, die sich deutlich als eigenes germanisches Idiom kennzeichnet. Es ist die in der Terminologie der kunstmaterialistischen Theorie als Bandverschlingungs- oder Flechtornamentik bezeichnete Linienphantastik. Ueberall, wo durch die Stürme der Völkerwanderung Germanen hinzerstreut wurden, finden wir in ihren Gräbern diese eigenartige und ganz unverkennbare Ornamentik. In England, in Spanien, in Nordafrika, in Süditalien, in Griechenland und Armenien.

Lamprecht schildert diese Art von Ornamentik mit folgenden Worten: „Es sind gewisse einfache Motive, durch deren Verflechtung und Durchdringung der Charakter dieser Ornamentik bestimmt ist. Anfänglich nur der Punkt, die Linie, das Band, später dann schon die Bogenlinie, der Kreis, die Spirale, das Zickzack und eine s-förmige Verzierung wurden angewendet. Wahrlich kein grosser Reichtum an Motiven. Aber welche Mannigfaltigkeit wird erzielt durch die Art ihrer Verwendung. Bald erscheinen sie parallelisiert, bald verklammert, bald vergittert, bald verknotet, bald verflochten, bald wohl gar in gegenseitiger Verknotung und Verflechtung durcheinandergewürfelt. So entstehen phantastisch wirre Muster, deren Rätsel zum Nachgrübeln reizen, deren Gerinnsel sich zu meiden, zu suchen scheint, deren Bestandteile gleichsam empfindungsbegabt in lebendig-leidenschaftlicher Bewegung Sinn und Auge fesseln."



QUIRINKIRCHE ZU NEUSS
Originalaufnahme der Kgl. Preussischen Messbildanstalt zu Berlin.



Eine lineare Phantastik liegt hier vor, deren Grundcharakter wir analysieren müssen. Träger des künstlerischen Willens ist, wie in der Ornamentik des primitiven Menschen, die abstrakte geometrische Linie, der kein organischer Ausdruck, d. h. keine organische Interpretationsmöglichkeit innewohnt. Während sie nun im organischen Sinne ausdrucks l o s ist, ist sie trotzdem von äusserster Lebendigkeit. Die Worte Lamprechts bezeugen ausdrücklich den Eindruck leidenschaftlicher Bewegtheit und Lebendigkeit, bezeugen ausdrücklich den Eindruck einer suchenden, rastlosen Unruhe in diesem Linienwirrwarr. Da der Linie jede organische Klangfarbe fehlt, so muss ihr Lebensausdruck ein vom organischen Leben unterschiedener Ausdruck sein. Es gilt, diesen überorganischen Ausdruckscharakter in seiner Eigenart zu verstehen.

Wir sehen, dass die nordische Ornamentik trotz ihres abstrakten Liniencharakters Lebendigkeitseindrücke auslöst, die unser an die Einfühlung gebundenes Vitalgefühl u n m i t t e l b a r nur der organischen Welt zuerkennen möchte. So scheint diese Ornamentik also den abstrakten Charakter der primitiven geometrischen und den lebendigen Charakter der klassischen organisch gefärbten Ornamentik zu vereinigen. Dem ist aber nicht so. Sie kann in keiner Weise den Anspruch erheben, eine Synthese, eine Vereinigung dieser elementaren Gegensätze darzustellen, ihr kommt vielmehr nur das Prädikat einer Zwittererscheinung zu. Nicht um eine harmonische Durchdringung zweier entgegengesetzter Tendenzen handelt es sich hier, sondern um eine unreinliche und gewissermassen unheimliche Verquickung derselben, um die Inanspruchnahme unseres an organischen Rhythmus gebundenen Einfühlungsvermögens für eine ihm fremde, abstrakte Welt. Unser organisch temperiertes Vitalgefühl scheut zurück vor dieser sinnlosen Ausdruckswucht wie vor einer Ausschweifung. Wenn es aber endlich, dem Zwang gehorchend, seine Kräfte in diese an sich toten Linien einströmen lässt, fühlt es sich in einer unerhörten Weise fortgerissen und zu einem Bewegungstaumel gesteigert, der alle Möglichkeiten organischer Bewegung weit hinter sich lässt. Das Bewegungspathos, das in dieser lebendig gewordenen Geometrie — ein Vorspiel zur lebendig gewordenen Mathe-

matik der gotischen Architektur — steckt, vergewaltigt unser Empfinden zu einer ihm unnatürlichen Kraftleistung. Nachdem einmal die natürlichen Grenzen organischer Bewegtheit durchbrochen sind, gibt es kein Halten mehr; immer wieder wird die Linie gebrochen, immer wieder in ihrer natürlichen Bewegungstendenz gehemmt, immer wieder gewaltsam von einem ruhigen Auslaufen zurückgehalten, immer wieder zu neuen Ausdruckskomplikationen abgelenkt, so dass sie, durch all diese Hemmungen gesteigert, ihr Aeusserstes an Ausdruckskraft hergibt, bis sie schliesslich, all der Möglichkeiten natürlicher Beruhigung beraubt, in wirren Zuckungen verendet oder unbefriedigt im Leeren abbricht oder sinnlos in sich selbst verläuft.

Angesichts der klassischen Ornamentik in ihrer organischen Klarheit und Mässigung haben wir das Gefühl, als ob sie zwanglos aus unserem Vitalgefühl herausquille. Sie hat keinen anderen Ausdruck als den, den wir ihr geben. Der Ausdruck der nordischen Ornamentik ist dagegen nicht unmittelbar von uns abhängig, wir begegnen vielmehr einem Leben, das unabhängig von uns zu sein scheint, das mit Forderungen an uns herantritt und uns zu einer Bewegtheit zwingt, der wir uns nur widerwillig unterwerfen. Kurz: die nordische Linie lebt nicht von einem Eindruck, den wir ihr willig geben, sondern sie scheint einen Eigenausdruck zu haben, der stärker ist als unser Leben.

Diesen, im streng psychologischen Sinne natürlich nur scheinbaren Eigenausdruck der nordischen resp. gotischen Linie müssen wir näher zu erfassen suchen. Wir wollen an banale Erfahrungen des täglichen Lebens anknüpfen. Wenn wir einen Bleistift zur Hand nehmen und Linienkritzeleien auf dem Papier machen, so können wir uns schon des Unterschiedes zwischen dem von uns abhängigen Ausdruck und dem anscheinend von uns unabhängigen Eigenausdruck der Linie bewusst werden.

Wenn wir die Linie in schönen runden Kurven führen, so begleiten wir die Bewegungen unseres Handgelenks unwillkürlich mit unserem inneren Gefühl. Wir fühlen mit einem gewissen Glücksgefühl, wie die Linie gleichsam aus dem selbsttätigen Spiel des Handgelenks herauswächst. Die Bewegung, die wir ausführen, ist von einer hemmungs-

losen Leichtigkeit; der einmal angefangene Bewegungsimpuls setzt sich mühelos fort. Dieses Glücksgefühl, diese Freiheit der Entstehung übertragen wir nun unwillkürlich auf die Linie selbst, und was wir bei ihrer Führung gefühlt haben, schreiben wir ihr als Ausdruck zu. In diesem Falle also sehen wir in der Linie den Ausdruck einer organischen Schönheit, weil eben die Führung der Linie unserem organischen Gefühle entsprechend war. Begegnen wir einer solchen Linie in einer anderen Darstellung, so ist unser Eindruck derselbe, als ob wir sie selbst gezeichnet hätten. Denn sobald wir überhaupt eine Linie in unser Bewusstsein aufnehmen, fühlen wir innerlich unwillkürlich den Vorgang ihrer Entstehung nach.

Neben dieser organischen Ausdrucksfähigkeit der Linie, wie wir sie in der ganzen klassischen Ornamentik erleben, gibt es aber noch eine andere, und die ist es, die für unser gotisches Problem in Betracht kommt. Wieder knüpfen wir an die banalen Erfahrungen spielerischer Linienkritzelei an. Wenn wir von einer starken inneren Erregung erfüllt sind, die wir nicht anders als auf dem Papier äussern dürfen, dann werden die Linienkritzeleien ganz anders ausfallen. Der Wille unseres Handgelenks wird gar nicht gefragt werden, sondern der Bleistift wird wild und heftig über das Papier fahren und statt der schönen, runden, organisch temperierten Kurven wird eine starre, eckige, immer wieder unterbrochene, zackige Linie von stärkster Ausdruckswucht entstehen. Nicht das Handgelenk ist es, das selbsttätig die Linie schafft, sondern unser heftiger Ausdruckswille, der dem Handgelenk herrisch seine Bewegung vorschreibt. Der einmal einsetzende Bewegungsimpuls darf nicht, wie es in seiner natürlichen Tendenz liegt, in sich auslaufen, sondern er wird immer wieder durch einen neuen Bewegungsimpuls übertönt. Wenn wir eine solche Erregungslinie in unser Bewusstsein aufnehmen, so fühlen wir auch bei ihr unwillkürlich den Vorgang ihrer Entstehung nach. Dieses Nachfühlen ist nun aber nicht von irgendeinem Wohlgefühl begleitet, sondern es ist, als ob ein fremder, herrischer Wille uns zwinge. All die Unterdrückungsvorgänge der natürlichen Bewegungstendenz teilen sich uns mit. Wir fühlen an jedem Brechungspunkte, an jeder Richtungsveränderung, wie die plötzlich in ihrem

natürlichen Lauf gehemmten Kräfte sich stauen, wie sie dann nach diesem Moment der Stauung mit einer durch die Hemmung vermehrten Wucht in die neue Bewegungstendenz übergehen. Und je öfter die Brechungen sich wiederholen, je mehr Hemmungen eingeschaltet werden, um so mächtiger werden die Brandungen an den einzelnen Bruchstellen, um so wuchtiger wird jedesmal das Einströmen in die neue Richtung, um so gewaltiger und mitreissender wird, mit andern Worten, der Ausdruck der Linie. Denn auch hier schreiben wir die bei der Apperzeption der Linie nachgefühlten Entstehungsvorgänge ihr als Ausdruck zu. Und da die Linie uns ihren Ausdruck aufzudrängen scheint, empfinden wir ihn als etwas Selbständiges, von uns Unabhängiges und sprechen deshalb von einem Eigenausdruck der Linie.

Das Wesentliche dieses Eigenausdrucks der Linie ist, dass er nicht sinnlich-organische Werte repräsentiert, sondern Werte unsinnlicher, d. h. geistiger Art. Nicht organische Willenstätigkeit spricht sich in ihm aus, sondern eine psychisch-geistige Willenstätigkeit, die noch fern von aller Verbindung und Versöhnung mit organischen Empfindungskomplexen ist.

Mit diesen Ausführungen wollen wir nun nicht sagen, dass die nordische Ornamentik, jenes „gleichsam urweltliche und finster chaotische Liniengewirr“ (Semper), mit den Linienkritzeleien eines psychisch oder geistig erregten Menschen auf einer Stufe stehe, dass es dieses Phänomen täglicher Erfahrung nur im grossen Massstabe widerspiegele. Das wäre ein Vergleich zwischen ganz inkommensurablen Tatbeständen. Aber Fingerzeige werden uns durch diesen Vergleich doch gegeben. Wie jene Linienkritzeleien nur als Auslösung eines inneren seelischen Drucks erscheinen, so wirft das Aufgeregte, Zuckende, Fiebernde des nordischen Lineaments auch unzweideutig ein Schlaglicht auf das unter einem starken Druck stehende Innenleben der nordischen Menschheit. Den Ausdruck eines seelischen Unbefriedigtseins dürfen wir immerhin schon durch diesen Vergleich in der nordischen Ornamentik konstatieren. Was aber im individuellen alltäglichen Leben als spielerische Linienkritzelei erscheint, das ist als Kunstausdruck einer ganzen Rasse etwas anderes: es ist hier das Verlangen, aufzugehen



KATHEDRALE ZU REIMS



in einer unnatürlichen gesteigerten Bewegtheit unsinnlicher geistiger Art — man denke hier schon an das labyrinthische scholastische Denken —, um in dieser Steigerung loszukommen vom unmittelbaren Gefühl der Wirklichkeitsgebundenheit und — das sei vorausgeschickt — dieses Verlangen nach einer über alle Sinne erhabenen unsinnlichen oder, um das rechte Wort zu nennen, übersinnlichen Bewegtheit, das diese bis zum äussersten Ausdruck aufgepeitschte Ornamentik schuf, war es auch, das das brünstige Excelsior der gotischen Kathedrale, diesen versteinerten Transzendentalismus, entstehen liess.

So wie die gotische Architektur das Bild einer vollständigen Entmaterialisation des Steins darbietet und voll geistigen an Stein und Sinne ungebundenen Ausdrucks ist, so bietet die frühnordische Ornamentik das Bild einer vollständigen Entgeometrisierung der Linie zugunsten desselben g e i s t i g e n Ausdrucksbedürfnisses.

Die Linie der primitiven Ornamentik ist geometrisch, ist tot und ausdruckslos. Ihre künstlerische Bedeutung beruht einzig und allein auf dieser Abwesenheit alles Lebens, beruht einzig und allein auf ihrem durch und durch abstrakten Charakter. Mit der Milderung des anfänglichen Dualismus zwischen Mensch und Welt, d. h. mit der geistigen Entwicklung des Menschen, wird der abstrakte geometrische Charakter der Linie allmählich abgeschwächt. Diese Abschwächung, diese Ueberleitung der starren Ausdruckslosigkeit zur Ausdrucksfülle kann sich in zwei verschiedenen Richtungen bewegen: an Stelle des toten geometrischen Seins kann eine organische, den Sinnen gefällige Lebendigkeit treten — das ist der Fall der klassischen Ornamentik — oder eine geistige, über die Sinne weit hinausgehende Lebendigkeit treten — das ist der Fall der frühnordischen Ornamentik, deren gotischen Charakter wir hiermit schon festgestellt haben. Und es ist klar, dass die organisch determinierte Linie die Schönheit des Ausdrucks enthält, während der gotischen Linie die Macht des Ausdrucks vorbehalten ist. Dieser Unterschied zwischen Ausdrucksschönheit und Ausdrucksmacht lässt sich ohne weiteres auf den ganzen Charakter der beiden Stilphänomene klassischer und gotischer Kunst übertragen.

DIE UNENDLICHE MELODIE DER NORDISCHEN LINIE

Die Antithese von klassischer und nordisch-gotischer Ornamentik bedarf weiterer eingehender Betrachtung. Der fundamental verschiedene Charakter dieser beiden Kunstäusserungen soll auch im einzelnen sichtbar gemacht werden. Das erste, was bei der Vergleichung der beiden Ornamentstile auffällt, ist, dass der nordischen Ornamentik der aller klassischen Ornamentik so ureigne Begriff der Symmetrie fehlt. Statt Symmetrie herrscht hier Wiederholung. Auch in der klassischen Ornamentik spielt allerdings das Moment der Wiederholung des einzelnen Motivs eine Rolle; aber diese Wiederholung ist von einer ganz anderen Art. Die klassische Ornamentik neigt im allgemeinen dazu, das einmal angeschlagene Motiv im Gegensinne, wie im Spiegelbilde zu wiederholen, wodurch der durch die Wiederholung produzierte Charakter ununterbrochener Steigerung wieder paralysiert wird. Durch diese Wiederholung im Gegensinn tritt eine Beruhigung, eine Geschlossenheit des Rhythmus ein; die Aneinanderreihung trägt einen die Symmetrie nie verletzenden ruhigen Additionscharakter. Das organisch geleitete Empfinden des klassischen Menschen gibt der durch die Wiederholung entstehenden Bewegung, die über organisches Mass hinauszugehen droht, die mechanisch zu werden droht, durch Fermatenbildung immer wieder Beruhigungsakzente. Sie legt der forteilenden mechanischen Bewegtheit durch diese vom organischen Gefühl geforderten Wiederholung im Gegensinne gleichsam Zügel an.

Bei der nordischen Ornamentik trägt dagegen die Wiederholung nicht diesen ruhigen Additionscharakter, sondern sie trägt sozusagen Multiplikationscharakter. Jede Dazwischenkunft eines nach organischer Mässigung und Beruhigung verlangenden Gefühls fehlt hier. Eine sich ständig steigernde Bewegtheit ohne Fermaten und Akzente entsteht und die Wiederholung hat nur den einen Sinn, dem einzelnen Motiv die Unendlichkeitspotenz zu geben. Die unendliche Melodie der Linie schwebt dem nordischen

Menschen in seiner Ornamentik vor; jene unendliche Linie, die nicht erfreut, sondern betäubt und uns zur willenlosen Hingabe zwingt. Wenn wir nach der Betrachtung nordischer Ornamentik die Augen schliessen, bleibt nur der nachklingende Eindruck einer körperlosen unendlichen Bewegtheit.

Lamprecht spricht von dem Rätselhaften dieser nordischen Bandverschlingungsornamentik, dem man nachgrübeln möchte. Aber sie ist mehr als rätselhaft; sie ist labyrinthisch. Sie scheint keinen Anfang und kein Ende zu haben, vor allem auch keinen Mittelpunkt; all diese Orientierungsmöglichkeiten für das organisch eingestellte Gefühl fehlen. Wir finden keinen Punkt, wo wir einsetzen, keinen Punkt, wo wir haltmachen könnten. Jeder Punkt ist innerhalb dieser unendlichen Bewegtheit gleichwertig, und alle zusammen sind sie gegenüber der durch sie reproduzierten Bewegtheit wertlos.

Wir sagten schon, dass die unendliche Bewegtheit der nordischen Ornamentik dieselbe ist, die die gotische Architektur später den toten Steinmassen abgewinnt, und diese Gleichstellung wird durch die Feststellung eines Unterschiedes nur noch bestätigt, nur noch verdeutlicht. Denn während der Unendlichkeitseindruck der Linie nur dadurch erreicht werden konnte, dass sie in Wahrheit kein sichtbares Ende nahm, d. h. dass sie in sich selbst sinnlos verlief, kam in der Architektur der Unendlichkeitseindruck der Bewegung durch die einseitige Vertikalakzentuierung zustande.

Gegenüber dieser von allen Seiten heranströmenden und sich nach oben hin verflüchtigenden Bewegung kommt der wirkliche Abschluss dieser Bewegung mit der äussersten Turmspitze gar nicht in Betracht: die Bewegung klingt im Unendlichen weiter. Die Vertikalakzentuierung produziert hier mittelbar das Unendlichkeitssymbol, was in der Ornamentik unmittelbar durch das In-sich-selbst-Verlaufen der Linie gegeben wird.

Wir haben also neben der vorherrschend asymmetrischen Eigenart der nordischen Ornamentik auch ihre vorherrschend azentrische Art festgestellt. Doch diese Feststellung trifft nur den allgemeinen Charakter, im einzelnen gibt es Ausnahmen. So gibt es eine Anzahl ornamentaler Motive im Norden, die zweifellos zentrischen Charakter haben, aber

auch hier können wir gegenüber ähnlichen klassischen Ornamenten einen einschneidenden Unterschied konstatieren. Statt des gleichmässigen und allseitig geometrischen Sterns z. B. oder der Rosette oder ähnlicher ruhender Gestalten, findet sich im Norden das sich drehende Rad, die Turbine oder das sogenannte Sonnenrad, alles Muster, die eine heftige Bewegung ausdrücken. Und zwar geht die Bewegung nicht in radialer, sondern in peripheraler Richtung. Es ist eine Bewegung, die nicht aufgehalten und gehemmt werden kann. „Während das antike Ornament sich in seiner nach der Mitte zusammen oder von der Mitte nach den Seiten laufenden entgegengesetzten — negativen und positiven — Bewegung in sich selbst aufhebt und sich so zur absoluten Ruhe bringt, geht das nordische Ornament von einem Punkte anfangend immer weiter, immer in gleichem Sinne vorwärts, bis sein Lauf die ganze Fläche beschrieben und naturgemäss in sich zurückläuft.“ (Haupt.) Der Unterschied zwischen der radialen Bewegung des antiken und der peripheralen Bewegung des nordischen Ornaments ist also ein ganz ähnlicher wie der zwischen der Wiederholung im gleichen und der Wiederholung im Gegensinn. Hier die ruhige gemässigte organische Bewegung, dort die sich ununterbrochen steigernde mechanische Bewegung. Und wir sahen, wie gerade bei anscheinender Verwandtschaft in den Bildungsgesetzen von klassischer und nordischer Ornamentik sich die Unterschiedlichkeit bei näherem Zusehen nur um so sichtbarer herausstellte.

VON DER TIERORNAMENTIK BIS ZU HOLBEIN

Wenn der organische Duktus der klassischen Ornamentik im Laufe der Entwicklung allmählich seine allgemeine Haltung aufgibt und sich dem Besonderen zuwendet, d. h. wenn er besonders prägnante Verkörperungen organischer Gesetzlichkeit aus der Natur als ornamentale Motive in sich aufnimmt, so ist das ein ganz natürlicher, ungezwungener Vorgang. Statt das latente Gesetz der Naturbildungen zu

reproduzieren, reproduziert der klassische Künstler nun diese Naturbildungen selbst, und zwar nicht in naturalistischer Abschrift, sondern mit voller Wahrung des idealen Charakters. Er gibt nur ideale Abrisse von ihnen, die genügen, um das Gesetz der organischen Bildung anschaulich zu machen. In solch pragmatischer Reinheit, wie er sie wünschte, gab sich ihm das organische Bildungsgesetz nur in der vegetabilen Welt zu erkennen; hier fand er gleichsam eine Grammatik der organischen Bildungsgesetze und es war klar, dass er, der bisher gleichsam nur in Zeichen, d. h. nur in organisch geschwungenen, organisch rhythmisierten Linienmotiven redete, sich nun auf der Grundlage dieser natürlichen Grammatik direkter, geschmeidiger, lebendiger, differenzierter auszudrücken lernte. Kurz: die Pflanzenmotive der klassischen Ornamentik sind eine natürliche Blüte ihrer organischen Grundlage.

Ein anderes ist es mit den Tiermotiven der nordischen Ornamentik. Sie wachsen nicht selbstverständlich und zwanglos aus der Natur des nordischen Lineaments heraus, sondern sie gehören einer ganz anderen Welt an und wirken in Verbindung mit diesem Lineament für unser Gefühl ganz widersinnig und rätselhaft. Jeder Vergleich zwischen dem Wesen der klassischen Pflanzenornamentik und dem Wesen nordischer Tierornamentik verbietet sich. Ihre Genesis, ihr Sinn und ihr Zweck sind fundamental verschiedene und ohne jede Kommensurabilität. Wir brauchen die nordische Tierornamentik nur etwas näher anzuschauen, um ihrer mit klassischen Werten unvergleichbaren Eigenart bewusst zu werden.

Wir hatten im Eingang dieser ornamentalen Untersuchungen festgestellt, dass die nordische Ornamentik rein abstrakten Charakter trüge und dass sie keine Darstellung natürlicher Vorbilder enthalte. Diese Feststellung wird durch die Existenz dieser Tierornamentik im wesentlichen kaum eingeschränkt. Denn diese Tierornamentik ist nicht das Resultat direkter Naturbeobachtung, sondern es sind phantastische Gebilde, die mehr oder weniger willkürlich aus der Linearphantastik herauswachsen und ohne sie keine Existenz haben. Es ist ein Spielen mit Naturerinnerungen innerhalb dieser abstrakten Linienkunst ohne jede der Natur-

beobachtung eigne Absicht der Deutlichkeit. Haupt sagt: „Die Tierwelt wird in das Flechtwerk einbezogen, doch nicht etwa im Sinne einer Nachbildung der Natur, sondern nur zur blossen Flächenverzierung. Das Tier zeigt einen Kopf, einen oder ein Paar Füsse und sein Leib wird hin und her gewunden, wie der einer Schlange; oftmals aus mehreren gleichen Tieren zusammen zu einem verschlungenen Flechtknäuel geballt, bedeckt dann das Muster wie ein Teppich das vorhandene Feld, und meist kann nur ein geübter Blick herausfinden, dass hier überhaupt Tierbilder vorhanden oder gemeint sind. Das unbefangene Auge sieht das Ganze als ein reines Flechtwerk. Wo dann aber an Spitzen und Enden wirkliche Körperteile einmal auftreten, da sind sie wieder durch Linien, Kerbschnitte u. dgl. m. so stark zerschnitten und geschmückt und bedeckt, dass man sie kaum als das, was sie ursprünglich waren, erkennt."

Diese Tierornamentik mag demnach so entstanden sein, dass bei gewissen, rein linearen Bildungen die ferne Erinnerung an tierische Bildungen auftauchte und man aus bestimmten Gründen, auf die wir unten zurückkommen, dieser Erinnerung nachging, dadurch, dass man diese Aehnlichkeit weiter bemerkbar und deutlich machte, etwa dadurch, dass man mit einigen Punkten Augen andeutete oder dergleichen. Dies alles, ohne dem rein abstrakten linearen Charakter der Ornamentik etwas zu vergeben. Dass dabei nicht die Erinnerung an ein bestimmtes Tier, sondern nur eine allgemeine Erinnerung an tierisches Wesen tätig war, beweist die Tatsache, dass man ohne Bedenken von den verschiedensten Tieren entlehnte Motive vereinigte. Erst die spätere Naturalisierung machte diese Gebilde dann zu den bekannten Fabeltieren, wie sie mit Vorliebe, aber ohne Verständnis, von der späteren Ornamentik aufgenommen wurden. Ursprünglich sind diese Gebilde nur Ausgeburten einer l i n e a r e n Phantasie; ausserhalb dieser Linienphantastik haben sie kein Dasein, auch nicht im Vorstellungsleben des nordischen Menschen.

Wir sagten, dass sich mit diesen fabelhaften Tiergebilden verzerrte Naturerinnerungen in das abstrakte Linienspiel einschlichen. Das ist nun nicht ganz präzis gesagt. Denn es handelt sich hier nicht um Naturerinnerungen, sondern um Wirklichkeitserinnerungen. Dieser Unterschied ist für



MÜNSTER ZU ULM



das ganze gotische Problem von einschneidender Bedeutung. Denn das Wirkliche ist mit dem Natürlichen keineswegs identisch. Man kann die Wirklichkeit sehr scharf erfassen, ohne dadurch der Natur näher zu kommen. Vielmehr erkennen wir das Natürliche innerhalb des Wirklichen erst, wenn die Vorstellung des Organischen in uns lebendig geworden und wir damit zum aktiven, erkennenden Schauen befähigt worden sind. Dann erst löst sich für uns das Chaos des Wirklichen in den Kosmos des Natürlichen auf. Die Vorstellung des organischen Gesetzes aber kann nur da lebendig werden, wo ein ideales Identitätsverhältnis zwischen Mensch und Welt, wie in den klassischen Epochen, erreicht ist. Aus diesem Verhältnis ergibt sich die Läuterung des Weltbildes von selbst, denn die Einfühlung, dieses Resultat des Identitätsbewusstseins, sie ist es, die uns all die unartikulierten Laute der Wirklichkeit zu festen, organisch klaren Wortbildern formt.

Der nordische Mensch war noch weit von jenem idealen Identitätsverhältnis zur Welt entfernt. Die Welt des Natürlichen war ihm darum noch verschlossen. Um so intensiver aber drängte sich ihm die Wirklichkeit auf; weil er sie mit naiven, durch keine Erkenntnis des Natürlichen kultivierten Blicken betrachtete, gab sie sich ihm in aller Schärfe mit all ihren tausend Einzelheiten und Zufälligkeiten. Durch diese Schärfe der Wirklichkeitserfassung sondert sich die nordische Kunst von der klassischen, die der Willkür der Wirklichkeit ausweichend sich ganz auf dem Natürlichen und seiner geheimen Gesetzmässigkeit aufbaut und deren organisch rhythmisierte Liniensprache deshalb zwanglos übergehen konnte in eine direkte Darstellung des Natürlichen.

Die nordische Kunst dagegen erwächst aus der Verbindung einer abstrakten Liniensprache mit der Wiedergabe der Wirklichkeit. Das erste Stadium der Verbindung liegt eben in der nordischen Tierornamentik vor. Der Eigenausdruck der Linie und ihr geistiges unsinnliches Ausdruckswesen wurde durch diese Einschaltung von Wirklichkeitsmotiven keineswegs geschwächt, denn in dieser Wirklichkeit war das Natürliche, das Organische noch ganz verhüllt, und nur die Zulassung solcher o r g a n i s c h e r Ausdruckswerte hätte den abstrakten Charakter des Lineaments geschwächt.

Mit Wirklichkeitswerten dagegen liess sich dieser abstrakte Liniencharakter wohl verquicken, ja diese Wirklichkeitsmotive konnten sogar, wie wir sahen, unwillkürlich aus dieser abstrakten Linearphantastik herauswachsen. Denn das Charakteristische der Wirklichkeitseindrücke prägt sich uns in einer linearen Reduktion ein, deren einzelne Linien einen summarischen Ausdruckswert enthalten, der weit über die Funktion der Linie als blosse Konturangabe hinausgeht. Am klarsten wird dieses Ineinanderübergehen von charakteristischer Wirklichkeitslinie und selbständiger, nur ihrem Eigenausdruck nachgehender Linie in der Karikatur. Hier droht die summarische Ausdruckswucht der einzelnen Linie in jedem Augenblick umzuschlagen in ein bloss arabeskenhaftes Liniendasein. Während beim Entwicklungsbeginn umgekehrt das rein abstrakte Linienspiel leicht Wirklichkeitscharakter anzunehmen neigte.

Doch gilt dieser Zufälligkeitscharakter der Entstehung von Wirklichkeitsandeutungen nur für die Anfangsstadien der nordischen Ornamententwicklung. Im Fortgang der Entwicklung mit dem wachsenden Selbstbewusstsein des künstlerischen Könnens trat auch an den nordischen Menschen, wie an jeden Menschen fortgeschrittener Entwicklung, die Forderung heran, sich der Erscheinungen der Aussenwelt künstlerisch zu bemächtigen, d. h. sie aus dem grossen fluktuierenden Erscheinungszusammenhang herauszunehmen und anschaulich zu fixieren. Der Weg dieser künstlerischen Fixierung ist in allen Menschheitsepochen derselbe: Uebersetzung der darzustellenden Aussenweltobjekte in die Sprachelemente des jeweiligen Formwillens. Diese Sprachelemente des Formwillens müssen festgelegt sein, ehe an die künstlerische Beherrschung der Aussenweltobjekte herangegangen wird. Sie sind das Apriori der künstlerischen Gestaltung. Den Schauplatz dieser Festlegung des apriorischen Formwillens kennen wir: es ist die Ornamentik. Sie fixiert den apriorischen Formwillen in paradigmatischer Reinheit, d. h. sie ist der genaue Ausdruck des Verhältnisses, in dem die betreffende Menschheit zur Welt steht. Erst nachdem auf diese Weise die Grammatik der künstlerischen Sprache festgelegt worden ist, kann der Mensch daran gehen, die Aussenweltobjekte in diese Sprache zu übersetzen.

Der apriorische Formwille des primitiven Menschen wird repräsentiert durch die ausdruckslose geometrische Linie, diesen absoluten Wert, der den direkten Gegenpol alles Lebens darstellt. Dadurch ist einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Aussenwelt der Weg vorgeschrieben: er übersetzt die Objekte in diese Sprache einer toten Geometrie; er geometrisiert sie und überwindet dadurch ihren Lebendigkeitsausdruck. In dieser restlosen Ueberwindung alles Lebensausdrucks besteht für ihn das Ziel der Kunst, wie es durch sein absolut dualistisches Verhältnis zur Welt bedingt ist.

Der Formwille des klassischen Menschen dokumentiert sich in der organisch-rhythmischen Linie seiner Ornamentik: mit diesem ornamentalen Sprachgefühl geht er an die Aussenweltobjekte heran: künstlerisch darstellen heisst für ihn, den organischen Ausdruckswert der Objekte klar zu reproduzieren, heisst für ihn, den Ausdruckswert seiner ornamentalen Sprache auf die darzustellenden Objekte zu übertragen.

Nun haben wir durch die Analyse der nordischen Ornamentik auch das Wesen des gotischen Formwillens kennen gelernt; wir sahen in dieser Linienphantastik mit ihrer aller organischen Mässigung baren, fieberhaft gesteigerten Bewegtheit das intensive Verlangen, eine Welt unsinnlicher resp. übersinnlicher geistiger Ausdruckskomplexe zu schaffen, in der aufzugehen dem an ein chaotisches Wirklichkeitsbild gebundenen nordischen Menschen ein befreiender Rauschgenuss gewesen sein muss. Seine künstlerische Auseinandersetzung mit der Welt konnte demnach auch nur das Ziel haben, die Aussenweltobjekte seiner spezifischen Liniensprache zu assimilieren, d. h. sie einzuschalten in diese von höchster Ausdruckswucht gespannte und gesteigerte Bewegtheit. Was ihm die Aussenwelt bot, waren nur wirre Wirklichkeitseindrücke. Diese Wirklichkeitseindrücke erfasste er scharf und mit allen Einzelheiten; aber die blosse sachliche Nachahmung derselben hätte für ihn noch nicht Kunst bedeutet, denn sie hätte den einzelnen Wirklichkeitseindruck nicht von dem allgemeinen, fluktuierenden Erscheinungszusammenhang befreit; erst die Verbindung dieser Wirklichkeitseindrücke mit jenen gesteigerten geistigen Ausdruckskomplexen machte aus der sachlichen Nachahmung

Kunst. Lamprecht interpretiert diesen Sachverhalt, von anderen Gesichtspunkten ausgehend, wie folgt: „Es ist eine Zeit, in der die künstlerische Anschauung noch über kein anderes Ausdrucksmittel verfügt, als über die Ornamentik. Nicht als ob das germanische Auge die Tierwelt in ihren unendlich vielgestalteten Formen und wechselnden Bewegungen nicht ebensowohl hätte erfassen können wie unser Auge. Man sah damals bestimmt nicht ornamental, d. h. roh. Aber wenn das Auge ästhetische Auffassungen vermittelte, wenn es dem Künstler zur künstlerischen Reproduktion der Natur verhelfen sollte, dann zeigte sich sein Aufnahmevermögen, seine Fassungsgabe so begrenzt, dass nur die ornamentale Wiedergabe als wirklich ästhetische Vergegenwärtigung der natürlichen Formen empfunden ward."

So kommt es denn zu der spezifischen Doppelwirkung resp. Zwitterwirkung der ganzen gotischen Kunst: auf der einen Seite schärfste unmittelbare Wirklichkeitserfassung, auf der anderen Seite ein überwirkliches phantastisches Linienspiel, das keinem Objekt gehorcht und nur von seinem Eigenausdruck lebt. Die ganze Entwicklung der gotischen Darstellungskunst wird durch dieses Gegen- und Ineinanderspiel bestimmt. Die Stufen dieser künstlerischen Auseinandersetzung des nordischen Menschen mit der Wirklichkeit — es handelt sich immer nur um die Wirklichkeit; erst mit der Renaissance tritt die Natur in den Gesichts- und Erkenntniskreis des nordischen Menschen: sie stellt darum auch die Peripetie der eigentlich nordischen Entwicklung dar — sind kurz skizziert folgende: Zuerst absoluter Dualismus von Mensch und Wirklichkeit; die Wirklichkeitsmomente werden ganz und gar in das überwirkliche Linienspiel hineingezogen; sie verschwinden gänzlich darin. Die Dynamik des künstlerischen Wollens ist hier am stärksten, die Wirklichkeitsüberwindung am konsequentesten. Es ist die Stufe der Tierornamentik.

Langsam flaut im Verlauf der geistigen Entwicklung der anfänglich strenge Dualismus zwischen Mensch und Wirklichkeit ab: das Wirkliche kommt nun auch in der Kunst stärker gegenüber den Unwirklichkeitsmomenten auf, wenn letztere auch noch immer überwiegen. Indem sich die Wirklichkeitswerte höheren Anspruch ver-



FASSADE DER KATHEDRALE ZU ROUEN



schaffen, wird ihre Verquickung mit jenen wirklichkeitsfremden geistigen Ausdruckselementen um so auffallender, und der Zwittercharakter der Gotik ist demgemäss auf dieser Stufe am stärksten. Diese Stufe wird repräsentiert einerseits durch die gotische Kathedralstatuarik, anderseits durch die gotische Gewandbehandlung.

In der gotischen Kathedralstatuarik ist der Zusammenhang mit der frühen Tierornamentik ein relativ enger. Wie hier die tierischen Gebilde ganz aufgehen in einer selbständigen linearen Bewegtheit, so gehen dort die Statuen ganz auf in einer selbständigen architekturalen Bewegtheit von äusserster Ausdruckswucht. Einen geistigen Ausdruck, wie ihn der Gotiker verlangte, erreichten diese Gebilde nur dadurch, dass sie angegliedert wurden an eine von ihnen unabhängige geistige Ausdruckswelt. Aus dem Zusammenhang herausgenommen sind, die ornamentalen Tiergebilde wie die Kathedralstatuen tot, sinnlos und ausdruckslos; ihre geistige Ausdruckskraft, d. h. ihren gotischen Kunstwert erhalten sie nur durch das Aufgehen in das abstrakte Lineament resp. in die abstrakte Konstruktion, die ihren Ausdruckswert auf sie übergehen lassen. Der Unterschied zwischen Tierornamentik und Kathedralstatuarik ist für den Stilpsychologen nur ein qualitativer, wie er durch die fortgeschrittene Entwicklung selbstverständlich ist: aus vagen Tierandeutungen sind Statuen mit scharf ausgeprägten Physiognomien geworden, aus dem wirren Lineament raffinierte Konstruktion.

Die gotische Gewandbehandlung zeigt uns die Stufe, wo die Wirklichkeitsfaktoren den Elementen der Unwirklichkeit die Wage halten; beide sind nun geichwertig ausgebildet, stehen sich aber unvermittelt, unversöhnt, in unverhüllter Zwitterhaftigkeit gegenüber. Denn das Gegenspiel von Körper und Gewand, das für die mittlere gotische Kunst so charakteristisch ist, ist kein anderes als das Gegenspiel von Wirklichkeit und Unwirklichkeit resp. Ueberwirklichkeit. Allerdings kann man eigentlich nur von einem Gegenspiel von Gesicht und Gewand sprechen, denn der Körper kommt in diesen Darstellungen dem Gewande gegenüber gar nicht auf, und die ganze Schärfe der Wirklichkeitserfassung hat sich auf den Naturalismus der Gesichtsbehandlung konzentriert. Und mit diesem grossartigen, wirklichkeitstreuen

Naturalismus kontrastiert nun, ihm das Gegengewicht gebend, der Gewandkomplex, den der gotische Künstler zu einem Schauplatz der Unwirklichkeit, zu einem kunstvollen Chaos heftig bewegter Linien mit einer an dieser Stelle unheimlichen selbständigen Lebendigkeit und Ausdruckskraft machte.

Was hier unversöhnt und für unser modernes Auge sinnlos nebeneinandersteht, das gelangt auf der höchsten Stufe der nordischen Entwicklung zu einer idealen Versöhnung. Nämlich in der zeichnerischen Linienkunst eines Holbein und Dürer. Hier sind Naturalismus und geistiges Ausdruckswesen keine Gegensätze mehr, hier sind sie nicht mehr in eine äusserliche Verbindung, sondern in eine innere Verbindung gebracht. Die Absicht der Vergeistigung hat allerdings ihre grosse Dynamik verloren, aber sie ist so weit sublimiert, so weit ins Innerliche gewandt, dass sie sich mit dem geistigen Ausdruck identifizieren kann, der aus der Darstellung resp. dem Dargestellten selbst herauswächst. Der Wirklichkeit wird also dieses geistige Ausdruckswesen nicht mehr äusserlich aufgenötigt, sondern sie produziert es selbst. Und es kommt zu einer Verschmelzung von Wirklichkeitswiedergabe und abstraktem Linienspiel, der wir, wie gesagt, die zeichnerische Charakterisierungsfähigkeit Dürers und Holbeins verdanken, die im Rahmen der bildenden Kunst das Höchste darstellt, was unter den künstlerischen Voraussetzungen, wie sie für den Norden vorlagen, überhaupt zu erreichen war und das deshalb in seiner Vollendung in der ganzen Kunstgeschichte ohne Parallele ist. Die zeichnerische Charakterisierungsfähigkeit ist ohne diese Vorgeschichte einer rein abstrakten Linienübung gar nicht denkbar. Sie erst ermöglichte es, dass der Eigenausdruck der Linie, ihr selbständiges geistiges Dasein mit der vom Objekt abhängigen dienenden Funktion der Linie eine so glückliche Verbindung einging, dass der geistige Ausdruckswert der Linie zugleich zum Interpreten der geistigen Energie des Dargestellten wird. Aus dem Nebeneinander von geistigem Ausdruck und Wirklichkeitswiedergabe wird auf dieser Stufe ein Miteinander, das die höchste geistige Charakterisierungsfähigkeit produziert, die die Kunstgeschichte kennt. In dieser konzentrierten Darstellung geistiger Energien gipfelt die Gotik, gipfelt die nordische abstrakte Linienkunst,

und man kann den Gegensatz zwischen Gotik und Klassik nicht besser betonen, als wenn man hier zum Vergleich Michelangelo heranzieht, in dem gewissermassen die klassische, d. h. organisch gebundene Ausdruckskunst ihren Gipfel erreicht: die mächtige Darstellung sinnlicher Energien steht hier der mächtigsten Darstellung geistiger Energien gegenüber. So klingt der Gegensatz von Klassik und Gotik aus. Und nur angedeutet mag hier werden, dass die nordische Kunst, nachdem sie durch die Aufnahme unvereinbarer klassischer Elemente, wie sie die europäische Renaissance brachte, um jede sichere Orientierung gebracht worden war, das geistige Ausdruckswesen, das sie ihrer ganzen Veranlagung nach bedurfte, und das nun seines gegebenen Trägers, der abstrakten Linie, beraubt worden war, überhaupt nicht mehr formal ausdrückte, sondern nur inhaltlich. Ja, der Unterschied zwischen Form und Inhalt, den keine autochthone Kunst kennt, er wurde geradezu erst durch diese allgemeine künstlerische Desorientierung in die nordische Kunst gebracht. Die Neigung der nordischen Kunst zu allegorischem Beziehungswerk, zu literarischer Bedeutsamkeit, sie ist der letzte Ausläufer jener geistigen Ausdruckssucht, die, ihrer natürlichen formalen Verkörperungsmöglichkeit durch die Vorherrschaft einer fremden Formenwelt beraubt, nun so äusserlich und unkünstlerisch auf das Kunstprodukt aufgepflanzt wird. Die stärksten nordischen Maler nach der Renaissance waren verkappte Literaten, verkappte Dichter, und insofern haben die Leute leider nicht ganz unrecht, die das Wesen der deutschen Kunst mit dieser literarischen Note untrennbar verknüpft sehen. Nur wird dadurch die Katastrophe der nordischen Renaissance in ein noch helleres Licht gerückt, nur werden gleichzeitig Die dadurch entschuldigt, die sich von einer Kunst, die ihre ideale Einheitlichkeit verloren hat, abwenden und da Anknüpfung suchen, wo der künstlerische Wille sich noch rein formal auszudrücken weiss. Und das ist in dem modernen Europa vielleicht nur noch in Frankreich der Fall, das zudem eine Art Synthese zwischen nordischer Geistigkeit und südlicher Sinnlichkeit in seiner modernen Kunst zustande gebracht hat.

TRANSZENDENTALISMUS DER GOTISCHEN AUSDRUCKSWELT

Wir sagten, dass der apriorische Formwille einer Menschheitsperiode immer der adäquate Ausdruck ihres Verhältnisses zur Umwelt sei. So muss sich uns auch aus dem Wesen des gotischen Formwillens, wie wir ihn durch die Analyse der nordischen Ornamentik in seiner rohesten, aber augenfälligsten Struktur kennen gelernt haben, das Verständnis erschliessen für das Verhältnis, in dem der nordische Mensch zur Aussenwelt stand.

Zur Orientierung greifen wir wieder zurück auf die grossen Musterbeispiele der Menschheitsgeschichte, wie wir sie in früheren Kapiteln fixiert haben. Da war der gesetzmässige Zusammenhang zwischen Formwille und Weltgefühl ganz klar. So sahen wir beim primitiven, geistig noch unentwickelten Menschen einen absoluten Dualismus, ein durch nichts gemildertes Furchtverhältnis zur Erscheinungswelt, das sich in künstlerischer Beziehung naturgemäss äusserte in dem Bedürfnis, sich vor der Willkür der Erscheinungswelt zu retten und sich anzuklammern an selbstgeschaffene Werte von Notwendigkeits- und Unbedingtkeitscharakter. Seine Kunst ist also verankert in einem Erlösungsbedürfnis; das gibt ihr den transzendentalen Charakter.

Denselben transzendentalen Charakter trägt die orientalische Kunst, die gleichfalls aus dem Erlösungsbedürfnis herauswächst. Der Unterschied zwischen ihnen ist, wie wir sahen, kein genereller, sondern nur ein gradueller in qualitativer Beziehung, wie er schon durch den Unterschied von Primitivität und Kultur gegeben ist. Die generelle Gleichheit der seelischen Voraussetzungen zeigt sich trotz aller qualitativen Unterschiede darin, dass bei beiden der Formwille gebunden ist an die abstrakte, organisch ungemilderte Linie. Wo die abstrakte Linie der Träger des Formwillens ist, da ist die Kunst transzendental, da ist sie durch Erlösungsbedürfnisse bedingt. Die organisch bestimmte Linie dagegen zeigt an, dass jedes Erlösungsbedürfnis in grossem Sinne abgeflaut und zu einem bloss individuellen Erlösungsbedürfnis, wie es sich ja schliesslich in jeder Hinneigung

zu Gesetzlichkeit und Harmonie dokumentiert, gemildert ist. Im grossen Sinne transzendental ist die Kunst dann nicht mehr.

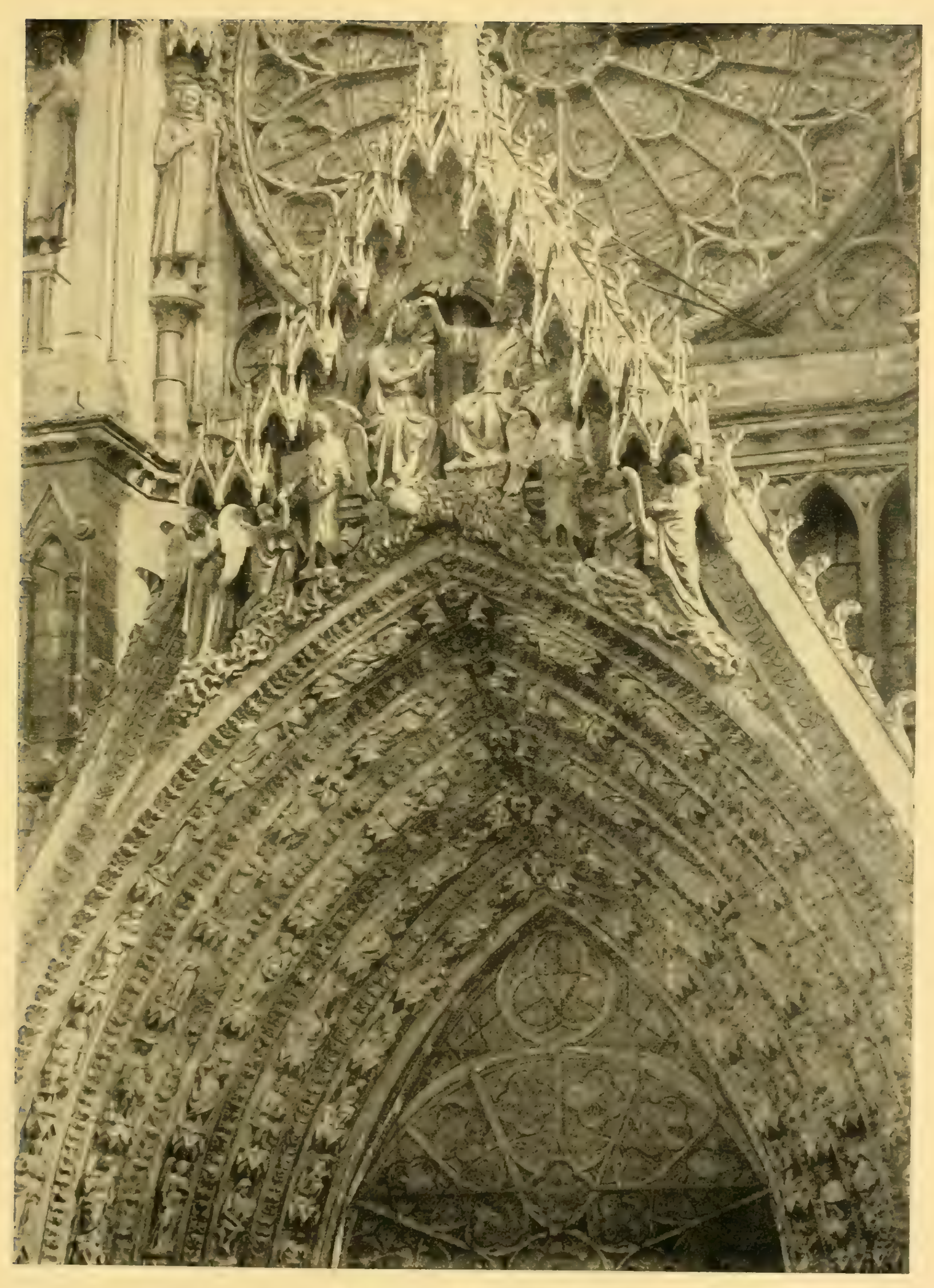
Für unser gotisches Problem ergibt sich daraus, dass dieser Zustand der Abflauung und Milderung noch nicht eingetreten sein kann, denn da auch hier die abstrakte, organisch ungemilderte Linie Träger des Formwillens ist, so ist das Erlösungsbedürfnis als psychische Voraussetzung des gotischen Kunstphänomens schon nachgewiesen. Anderseits sehen wir, dass dieses Erlösungsbedürfnis von dem des primitiven und orientalischen Menschen deutlich geschieden ist, denn während der primitive und der orientalische Mensch im künstlerischen Ausdruck ihrer Erlösungssucht bis zur äussersten Grenze gehen und sich von der quälenden Willkür der lebendigen Erscheinungswelt nur durch die Anschauung toter ausdrucksloser Werte zu befreien vermögen, sehen wir die gotische Linie voller Ausdruck, voller Lebendigkeit. Dem orientalischen Fatalismus und Quietismus steht hier eine suchende, drängende Bewegtheit, eine ruhelose Aktivität gegenüber. Der Dualismus zur Aussenwelt kann also nicht in der Stärke vorhanden sein, wie beim primitiven und orientalischen Menschen. Anderseits kann er durch Erkenntnis noch nicht so abgeflaut sein, wie beim klassischen Menschen, denn dann würde die im organischen Sinne geklärte Linie die Ueberwindung aller dualistischen Beklemmungen anzeigen.

Dass die gotische Linie ihrem Wesen nach abstrakt und gleichzeitig von einer sehr starken Lebendigkeit ist, das sagt uns, dass hier ein differenzierter Zwischenzustand vorliegt, in dem der Dualismus nicht mehr stark genug ist, um in der absoluten Negation des Lebens die künstlerische Befreiung zu suchen, aber auch noch nicht so abgeschwächt, um aus der organischen Gesetzlichkeit des Lebens selbst den Sinn der Kunst abzuleiten. So zeigt der gotische Formwille weder die Ausdrucksruhe des absoluten Erkenntnismangels, wie der des primitiven Menschen,noch die Ausdrucksruhe der absoluten Erkenntnisresignation, wie der des orientalischen, noch die Ausdrucksruhe des gefestigten Erkenntnisglaubens, wie sie sich in der organischen Harmonie der klassischen Kunst dokumentiert. Sein eigentliches Wesen

scheint vielmehr ein unruhiges Drängen zu sein, das in seinem Suchen nach Beruhigung, in seinem Suchen nach Erlösung keine andere Befriedigung finden kann, als die der Betäubung, als die des Rausches. So wird der Dualismus, der bis zur Negation des Lebens nicht mehr ausreicht, der schon angekränkelt ist von Erkenntnissen, die ihm doch die volle Befriedigung vorenthalten, zu einer unklaren Rauchssucht, zu einem krampfhaften Verlangen, aufzugehen in einer übersinnlichen Verzückung, zu einer Pathetik, deren eigentliches Wesen Masslosigkeit ist.

So spiegelt sich schon in der nordischen Ornamentik klar die gotische Seele wider: es sind die Kurven ihres Empfindens, die hier die Linie beschreibt. Das Unbefriedigte, immer nach neuen Steigerungen Gierige und schliesslich sich im Unendlichen verlierende Drängen, das in diesem Linienwirrwarr lebt, ist ihr Drängen, ist ihr Leben. Sie hat die Unschuld der Erkenntnislosigkeit verloren, hat sich aber weder zum grossartigen Erkenntnisverzicht des Orientalen, noch zu dem Erkenntnisglück des klassischen Menschen durchringen können, und so kann sie sich, aller klaren natürlichen Befriedigung beraubt, nur in einer krampfhaften, unnatürlichen Befriedigung ausleben. Nur diese gewaltsame Steigerung reisst sie zu Empfindungssphären fort, in denen sie endlich das Gefühl ihrer inneren Disharmonie verliert, in denen sie Erlösung findet von ihrem unruhigen, unklaren Verhältnis zum Weltbilde. An der Wirklichkeit leidend, von der Natürlichkeit ausgeschlossen, strebt sie einer Welt des Ueberwirklichen, des Uebersinnlichen zu. Den Taumel des Empfindens braucht sie, um sich über sich selbst hinauszuheben. Nur im Rausch spürt sie Ewigkeitsschauer. Diese erhabene Hysterie ist es, die vor allem das gotische Phänomen kennzeichnet.

Derselbe Empfindungskrampf, der sich in der pathetischen Linienphantastik der nordischen Ornamentik ausspricht, lässt später die unsinnliche, übersinnliche Pathetik gotischer Architektur entstehen. Von der nordischen Ornamentik aus führt ein gerader Weg zur gotischen Architektur. Der Formwille, der sich zuerst nur auf dem freien materiell ungebundenen Schauplatz ornamentaler Tätigkeit auszusprechen vermochte, er erstarkte allmählich so, dass es ihm



PORTALKRÖNUNG DER KATHEDRALE ZU REIMS. KRÖNUNG MARIAS



schliesslich auch gelang, den spröden, ungefügen Stoff der Architektur für seine Zwecke zu vergewaltigen und — durch den natürlichen Widerstand zur höchsten Kraftleistung angestachelt — hier sogar seinen imposantesten Ausdruck zu finden.

Auch auf anderen Gebieten liesse sich diese Pathetik als Grundelement des nordischen Formwillens nachweisen. Die ganz eigenartigen Wort- und Satzverschränkungen der frühen nordischen Dichtung, ihr kunstvolles Chaos miteinander verschlungener Vorstellungen, die durch den Stabreim bestimmte ausdrucksvolle Rhythmik mit ihrer verschlungenen Wiederholung des Anlauts (der Wiederholung des Motivs in der Ornamentik entsprechend und gleich ihm den Charakter einer wirren, unendlichen Melodie produzierend): das alles sind unverkennbare Analoga zur nordischen Ornamentik. Den Ausdruck der Ruhe und der Ausgeglichenheit kennt die germanische Poesie nicht, alles geht auf in Bewegung. ,,So kennt die germanische Dichtung kein beschauliches Versenken in ruhende Zustände; ihre Dichtung träumt kein tatenloses Idyll; ihre Aufmerksamkeit fesselt nur bewegtes Tun und stark flutende Empfindung. . . . Die Gefühle des Pathetischen vor allem müssen unsere Altvordern bewegt haben, ist anders die Formgebung dieser Dichtung der getreue Ausdruck innerer Stimmung.“ (Lamprecht.)

Wir finden also das bestätigt, was uns der Charakter der nordischen Ornamentik schon verriet. Wo die Steigerung des Pathetischen herrscht, da gilt es innere Dissonanzen zu übertönen; der gesunden Seele ist alle Pathetik fremd. Nur wo der Seele die natürlichen Ventile versagt sind, nur da, wo sie ihren Gleichgewichtspunkt noch nicht gefunden hat, da enthält sie ihren inneren Druck in solchen unnatürlichen Steigerungen. Man denke an die verstiegene Pathetik der Pubertätsjahre, wo unter dem Druck krisenhafter innerer Auseinandersetzungen die geistige Rauschsucht sich so ungemessen dokumentiert. ,,Soviel aber ist gewiss, dass die unbestimmten, sich weit ausdehnenden Gefühle der Jugend und ungebildeter Völker allein zum Erhabenen geeignet sind, das, wenn es durch äussere Dinge in uns erregt werden soll, formlos oder zu unfasslichen Formen gebildet, uns mit einer Grösse umgeben muss, der

wir nicht gewachsen sind. . . . Aber wie das Erhabene von Dämmerung und Nacht, wo sich die Gestalten vereinigen, gar leicht erzeugt wird, so wird es dagegen vom Tage verscheucht, der alles sondert und trennt, und so muss er durch jede wachsende Bildung vernichtet werden.“ Diese Goetheschen Worte könnten als Motto über unserer ganzen Betrachtung stehen.

So sagt uns das ornamentale Paradigma genug über die Disharmonie aus, die den Formwillen der Gotik bestimmte. Wo Einklang herrscht zwischen Mensch und Aussenwelt, wo der innere Gleichgewichtspunkt gefunden ist, wie beim klassischen Menschen, da gebärdet sich auch der Wille zur Form als ein Wille zur Harmonie, als ein Wille zur Ausgeglichenheit, als ein Wille zur organischen Geschlossenheit. Da beschreibt er die glücklichen und beglückenden Formen, die der Erkenntnissicherheit und dem aus ihr folgernden inneren Daseinsglück entsprechen. Von keiner Hemmung beirrt, von keiner Sucht nach Transzendenz gesteigert, lebt er sich in den Grenzen menschlich organischen Seins restlos aus. Ein Blick auf die griechische Ornamentik beweist es.

Der gotischen Seele aber fehlte dieser Einklang. Innenwelt und Aussenwelt sind in ihr noch unversöhnt, und die unversöhnten Gegensätze drängen nach einer Auslösung in transzendenten Sphären, drängen nach einer Auslösung in seelischen Steigerungszuständen. Eine schliessliche Auslösung wird also — und das ist das Entscheidende — noch für möglich gehalten; das Bewusstsein eines endgültigen Dualismus fehlt noch. Die Gegensätze gelten noch nicht für unversöhnlich, sondern nur für noch unversöhnt. Und der Unterschied zwischen der ausdruckslosen abstrakten Linie des orientalischen Menschen und der ausdrucksgesteigerten abstrakten Linie des gotischen Menschen ist eben der Unterschied zwischen einem endgültigen Dualismus aus tiefster Welteinsicht und einem vorläufigen Dualismus einer noch unentwickelten Erkenntnisstufe, ist der Unterschied zwischen dem erhabenen Quietismus des Greisenalters und der verstiegenen Pathetik der Jugend.

Der Dualismus des gotischen Menschen steht nicht über dem Erkennen wie beim orientalischen Menschen, er steht noch vor dem Erkennen. Er ist ihm zum Teil dumpfe

Ahnung, zum Teil bittere Erfahrungstatsache. Sein Leiden am Dualismus hat sich noch nicht zur Verehrung geläutert. Er sträubt sich noch gegen die dualistische Unabwendbarkeit und sucht sie in unnatürlichen Empfindungssteigerungen zu überwinden. Das weder durch rationell-sinnliche Erkenntnis im klassischen Sinn überwundene, noch in orientalischer Weise durch tiefe metaphysische Einsicht gemilderte und verklärte Gefühl dualistischer Zerrissenheit macht ihn ruhelos und friedlos. Es fühlt sich als Sklave höherer Mächte, die er nur fürchten und nicht verehren kann. Zwischen der aus Rationalismus und naiver Sinnlichkeit organisch emporgewachsenen Weltfrömmigkeit des Griechen und der ins Religiöse geläuterten Weltverneinung des Orientalen steht er mit seiner glücklosen Weltfurcht, ein Produkt irdischer Friedlosigkeit und metaphysischer Verängstigung. Und da ihm Ruhe und Klarheit vorenthalten sind, bleibt ihm nichts anderes übrig, als seine Unruhe und Unklarheit bis zu dem Punkte zu steigern, wo sie ihm Betäubung, wo sie ihm Erlösung bringen.

Das Aktivitätsbedürfnis des nordischen Menschen, dem es versagt ist, sich in klare Erkenntnis der Wirklichkeit umzusetzen und das durch diesen Mangel an natürlicher Auslösung gesteigert wird, entlädt sich schliesslich in einer ungesunden Phantasietätigkeit. Der Wirklichkeit, die der gotische Mensch noch nicht durch klare Erkenntnis in Natürlichkeit umsetzen konnte, ihrer bemächtigt sich diese gesteigerte Phantasietätigkeit und wandelt sie ins Gespenstische gesteigerter und verzerrter Wirklichkeit. Ins Unheimliche, Phantastische ist alles gewandelt. Hinter der Sichtbarkeit der Dinge lauert ihr Zerrbild, hinter der Leblosigkeit der Dinge ein unheimliches gespenstisches Leben, und alles Wirkliche wird zum Grotesken. So tobt sich der von seiner natürlichen Befriedigung zurückgehaltene Erkenntnisdrang in wilder Phantastik aus. Und wie von dem wirren Linienspiel der nordischen Ornamentik eine unterirdische Linie zur raffinierten Konstruktionskunst der gotischen Architektur führt, so führt auch eine Linie von dieser wirren Phantastik geistiger Unmündigkeit zu der raffinierten Konstruktion der Scholastik. Allen ist gemeinsam der an kein Objekt gebundene und deshalb sich im Unendlichen verlierende Be-

wegungsdrang. In der Ornamentik und in dem frühen Phantasieleben sehen wir nur Chaos; in der gotischen Architektur und der Scholastik ist dieses rohe Chaos zu einem kunstvollen, raffinierten Chaos geworden. Der Formwille bleibt durch die ganze Entwicklung hindurch derselbe; er macht nur alle Stationen von äusserster Primitivität bis zur äussersten Kultur durch.

NORDISCHE RELIGIOSITÄT

So wenig uns das religiöse Empfinden des nordischen Menschen vor der Rezeption des Christentums bekannt ist, so sehr die Ueberlieferung hier versagt, die allgemeine Struktur dieses Empfindens lässt sich doch andeuten. Eine ins Religiöse gewandte angstvolle Phantastik mit unklarer Unterscheidung, mit Verquickung von Wirklichkeit und Unwirklichkeit scheint auch hier ausschlaggebend gewesen zu sein. So schiebt sich denn zwischen der schönen klar umschriebenen Plastik der klassischen Götterwelt und dem ganz unplastischen, unpersönlichen Transzendentalismus des Orients das zwitterhafte Gebilde nordischer Götter- und Geisterwelt ein. In dem Augenblick, wo man diese Götterwelt zu fassen glaubt, verflüchtigt sie sich wieder zu wesenlosen Schemen, und zwischen dem Gestalteten und dem Gestaltlosen scheint es keine Uebergänge, keine Grenzen zu geben. „Die Gestalten der Göttlichen behalten etwas Unfassbares: so oft sie personifiziert wurden, so oft schien die Wirkung ihrer Gewalten der Anlegung jedes menschlichen Massstabes zu spotten. Dies scheint der Grund, warum die germanischen Götter formlos in ihrer Gestalt, schwankend in der Abgrenzung ihrer Berufe erscheinen. Der Regel nach wurden wenigstens die Hauptgötter unpersönlich gedacht im geheimnisvollen Dunkel von Wäldern.“ (Lamprecht.)

In dem rohen Eudämonismus der allgemeinen Vorstellungen unterscheidet sich die nordische Religiosität wenig von anderen Naturreligionen. Aber hinter diesem zuerst ins Auge fallenden Eudämonismus entdeckt der suchende



STREBEBOGEN AM DOM ZU CÖLN
Originalaufnahme der Kgl. Preussischen Messbildanstalt zu Berlin.



Blick alsbald die gewaltige Unterschicht von Angstvorstellungen, die, aus dualistischer Beunruhigung aufkeimend, die nordische Götterwelt mit Gespenster-, Geister- und Spukwesen durchsetzen. Ein phantastischer Gestaltungsdrang ist hier tätig, der aus dem Spiel der Eindrücke das Spiel wilder, wirrer Geister schafft, die hier und da Gestalt gewinnen, um bei näherem Zusehen sich wieder ins Gestaltlose zu verflüchtigen. Gemeinsam ist dieser ganzen Geister- und Gespensterwelt eine gewisse Unstetigkeit, eine ruhelose Bewegtheit. Der nordische Mensch kennt nichts Ruhiges, seine ganze Gestaltungskraft konzentriert sich auf die Vorstellung ungehemmter massloser Bewegtheit. Die Sturmgeister stehen ihm am nächsten.

Ueber den religiösen Kult sind wir auch nur fragmentarisch unterrichtet. Von andächtiger Verehrung und Versenkung in die Gottheit war man weit entfernt; der Kult erschöpfte sich vielmehr in einer angsterfüllten, opferreichen Beschwörung und Beschwichtigung ungewisser übernatürlicher Mächte.

In dem Unterschied der nordischen Geisterwelt zu der klassischen Götterwelt erfassen wir die Eigenart germanischer Religiosität am besten. Dort eine formlose, unpersönliche Bewegtheit, eine heftige Aktualität gleichsam abstrakter Kräfte, die nur vorübergehend und dann eine täuschende rätselhafte irritierende Gestalt annehmen (wie die heftige Aktualität abstrakter Linien in der Ornamentik auch mit Wirklichkeitsandeutungen durchsetzt wird), hier dagegen ein in sich ruhendes, körperlich fassbares Sein von klarer täuschungs- und rätselfreier Plastik. Diesen Höhepunkt organischer Gestaltungskraft hat die griechische Menschheit auch nicht mit einem Male erklommen, auch bei ihr galt es, alte dualistische Beunruhigungen, teils Rudimente roher Entwicklungsstufen, teils Ansteckungen aus orientalischem Spiritualismus, zu überwinden, aber schon der Grieche Homer steht mit seinem Götterglauben in vollem Sonnenlicht da und aller Nebel- und Geisterspuk ist verschwunden. Die Entwicklung von unklarer Gespensterfurcht, von düsterem ungeläutertem Fatalismus zu kosmischer Auffassung des Weltbildes und entsprechend plastischer Auffassung der Götterwelt zeichnet Erwin Rohde in seiner „Psyche“

wie folgt: „Der Grieche Homer fühlt im tiefsten Herzen seine Bedingtheit, seine Abhängigkeit von Mächten, die ausser ihm walten. Ueber ihm walten Götter mit Zauberkraft, oft nach unweisem Gutdünken, aber die Vorstellung einer allgemeinen Weltordnung, einer Fügung der sich durchkreuzenden Ereignisse des Lebens der Einzelnen und der Gesamtheit nach zugemessenem Teile (μοῖρα) ist erwacht, die Willkür der einzelnen Dämonen ist beschränkt. Es kündet sich der Glauben an, dass die Welt ein Kosmos sei, eine Wohlordnung, wie sie die Staaten der Menschen einzurichten suchen. Neben solchen Vorstellungen konnte der Glaube an wirres Gespenstertreiben nicht mehr recht gedeihen. Dieses Gespenstertreiben ist im Gegensatz zu echtem Götterwesen stets daran kenntlich, dass es ausserhalb jeder zum Ganzen sich zusammenschliessenden Tätigkeit steht, dass es dem Gelüste der Bosheit des einzelnen unsichtbaren Mächtigen allen Spielraum lässt. Das Irrationelle, das Unerklärliche ist das Element des Seelen- und Geisterglaubens; hierauf beruht das eigentümlich Schauerliche dieses Gebietes des Glaubens oder Wahns, hierauf beruht weiterhin das unstät Schwankende seiner Gestaltungen. Die Homerische Religion lebt schon im Rationellen, ihre Götter sind dem griechischen Sinn völlig begreiflich, der griechischen Phantasie in Gestalt und Gebaren völlig deutlich und hell erkennbar.“

Hier ist es klar ausgesprochen — was uns als wichtiges Schlaglicht für unser gotisches Problem dienen kann —, dass die schöne Plastik griechischer Götterwelt eine rationalistische Auffassung des Weltbildes nicht, wie man meinen möchte, ausschliesst, sondern sich mit ihr direkt ergänzt als die andere Seite einer anthropozentrischen, anthropomorphischen Gestaltungskraft, die ihre Kräfte aus dem beglückenden Einheitsgefühl mit der Aussenwelt schöpft.

Ein Rohde hat sich leider noch nicht gefunden, der uns die nordische „Psyche“ schriebe. Wir tappen, wie gesagt, hier fast gänzlich im Dunkeln, denn das Material, das uns vorliegt, ist ganz dürftig und noch dazu durch spätere, im christlichen Sinne tendenziöse Zusätze entstellt. Die spärlichen Nachrichten über die religiösen Anschauungen der nordischen Menschheit bestätigen uns aber, wie wir sahen,

das, was uns die frühe Kunst über die Zwitterhaftigkeit seiner seelischen Konstitution aussagte. Die nordische Mythologie reiferer Zeit kann nur mit grosser Vorsicht zur Interpretation nordischer Religiosität herangezogen werden, da ihr Zusammenhang mit dem eigentlich religiösen Empfinden nur ein sehr loser ist. Sie gehört der Literaturgeschichte enger an, als der Religionsgeschichte.

Den reichsten Aufschluss aber über die nordische Seelenverfassung gewinnen wir nicht durch direkte Interpretation, sondern durch Rückschlüsse, die wir mit aller Sicherheit aus späteren, uns besser überlieferten Entwicklungsstadien ziehen können. Und die Tatsache, die nach dieser Seite hin am fruchtbarsten ist, ist die Rezeption des Christentums durch den Norden. Ein Volk nimmt auch durch Gewalt keine Religion an, die ihm ganz und gar wesensfremd ist. Gewisse Vorbedingungen der Resonanz müssen vorhanden sein. Wo der Boden nicht irgendwie vorbereitet ist, da kann wohl starke und brutale Gewalt eine äusserliche oberflächliche Aufnahme erreichen, ein tieferes Wurzelfassen aber kann sie niemals erzwingen. Und das Christentum hat nicht nur in der Oberflächenschicht, sondern auch in tieferen Schichten nordischer Empfindung Wurzel gefasst, wenn es auch nicht in alle Schichten gelangen konnte. Gewisse seelische Voraussetzungen müssen also die Rezeption vorbereitet haben. All der mythologische Polytheismus hatte eine gewisse fatalistische, der Tendenz nach monotheistische Anlage in der nordischen Seelenverfassung nicht verschütten können. Ja, diese Anlage ward immer stärker und führte schliesslich zu einer Götterdämmerung, zum Sturz der alten polytheistischen gespensterhaften Göttervorstellung; an ihre Stelle trat die dunkle unerbittliche Schicksalsgewalt der Nornen. Die Entwicklung drängte also nach einem Monotheismus hin, und da zudem das Christentum für die noch nicht ganz unterdrückten polytheistischen Bedürfnisse mit seinem Heiligen- und Märtyrerkultus einen gewissen Ersatz bot, so war die Austauschung mythologischer mit christlichen Vorstellungen gut vorbereitet.

Die grösste Ueberzeugungskraft des Christentums lag aber für den Norden in seiner systematischen Ausbildung. Das System des Christentums in seiner Vollkommenheit

gewann den systemlosen nordischen Menschen mit seiner verworrenen nebelhaften Mystik.

Dem nordischen Menschen fehlte die Kraft zu dem selbständigen Aufbau einer festen Form für seine transzendentalen Bedürfnisse. Die seelischen Kräfte verzehrten sich in innerem Widerstreit und gelangten so zu keiner einheitlichen Kraftleistung. Das Bedürfnis zur Tat ermüdete auf dem Umweg über die vielen Hemmungen, und was übrigblieb, war das Gefühl einer traurigen Ohnmacht, das dann nach der Betäubung des Rausches verlangte. Dieses Schwächebewusstsein machte den verdienten Menschen, solange er noch nicht seine innere Reife gefunden hatte, widerstandslos gegenüber jedem fertigen, ihm von aussen vermittelten System, mochte es nun das römische Recht oder das Christentum sein. Wenn nun gar wie im Christentum Saiten seiner eigenen zerrissenen Natur widerklangen, wenn seinen unbestimmten, nebelhaften, transzendentalen Vorstellungen hier ein wundervoll ausgebautes logisches System von verwandtem transzendentalem Charakter gegenübertrat, da musste dieses System überzeugend wirken und jeden leisen Widerspruch überrumpeln und unterdrücken. Dann musste das Verlangen, in einer festen Form auszuruhen, alle Diskrepanz zwischen der eignen und den fremden Vorstellungen überwinden: das Stoffliche, Inhaltliche, Sekundäre der eignen Vorstellungen wurde schneller, als man es dem schwerfälligen Nordländer zutrauen möchte, den fremden Anschauungen untergeschoben und so der neuen Form angepasst. Doch blieb das System des Christentums immer nur ein Ersatz für die Form, die der nordische Mensch aus eigner Kraft vorläufig nicht schaffen konnte. So konnte von einem vollständigen restlosen Aufgehen im Christentum keine Rede sein, und wenn der Norden, von der fertigen Form verführt, sich ihm unterworfen hatte, so blieben doch manche Teile seines Wesens von dieser nicht selbstgeschaffenen Form ausgeschlossen. Für die dualistische Zwitterhaftigkeit eine entsprechende Form zu finden, die chaotische Rauschsucht zu systematisieren, das blieb dem Entwicklungshöhepunkt der nordischen Menschheit, der reifen Gotik vorbehalten. Die christliche Scholastik, in noch weit höherem Grade die gotische Architektur: sie sind erst die eigentlichen Erfüllungen

dieses so schwer zu befriedigenden nordischen Formwillens und werden uns darum noch ausführlich beschäftigen. Vorläufig genügt es uns, durch die Tatsache der Annahme des Christentums jene Erkenntnisse über das Wesen des nordischen Menschen bestätigt zu sehen, zu denen wir auf dem Einzelweg der stilpsychologischen Analyse seiner frühsten Kunstäusserungen kamen. Denn sie liess uns den Formwillen erkennen, der seinem Verhältnis zur Aussenwelt adäquat ist und der deshalb all seine Lebensäusserungen bestimmt.

DER BAUGEDANKE DER KLASSIK

Jede Zeit wirft sich mit besonderer Wucht auf diejenige künstlerische Tätigkeit, die ihrem besonderen Formwillen am meisten entgegenkommt; sie gibt der Kunstäusserung resp. der Technik den Vorzug, deren besondere Ausdrucksmittel am meisten Gewähr dafür bieten, dass sich der Formwille frei und ungehindert in ihr aussprechen kann. Indem wir also den historischen Tatbestand befragen und uns darüber orientieren, welche Kunstäusserungen in den verschiedenen Epochen vorherrschen, haben wir schon die wichtigste und elementarste Handhabe gefunden, um den Formwillen der betreffenden Epochen zu bestimmen. Es ist uns dadurch gleichsam der einzig berechtigte Standpunkt angewiesen, von dem aus wir zur Interpretierung der betreffenden Stilerscheinung schreiten können. Wenn wir also z. B. wissen, dass in der klassischen Antike die Plastik, und zwar speziell die plastische Darstellung des menschlichen Schönheitsideals, dominierte, so haben wir damit schon das Leitmotiv, den Grundgedanken der griechischen Kunst gefunden, so haben wir damit schon den Schlüssel gefunden, der uns alle anderen griechischen Kunstäusserungen in ihrem innersten Wesen aufschliessen kann. Der griechische Tempel beispielsweise kann nicht aus sich selbst heraus verstanden werden; erst wenn wir in der griechischen Plastik den Grundgedanken griechischen Kunstschaffens in paradigmatischer

Reinheit erkannt haben, werden wir den griechischen Tempel verstehen, werden wir nachfühlen können, wie der Grieche mit rein statischen, rein konstruktiven Verhältnissen jene Schönheitsgesetze organischen Seins auszudrücken versuchte und vermochte, für die er auf der Höhe seiner Kunst den direktesten und klarsten Ausdruck in der unmittelbaren plastischen Darstellung des schönen Menschen fand. Und in ähnlicher Weise werden wir die Kunstäusserungen der italienischen Renaissance in ihrem Werden erst dann verstehen, wenn wir das letzte und klarste Wort über sie gehört und verstanden haben, das Raffael über sie gesprochen hat.

So hat jede Stilerscheinung ihren Höhepunkt, in dem sich der betreffende Formwille gleichsam in Reinkultur dokumentiert. Wenn wir uns nun angesichts der Gotik fragen, in welcher Kunstäusserung resp. in welcher Kunsttechnik sie sich am meisten auslebte, so kann kein Zweifel über die Antwort aufkommen. Wir brauchen nur das Wort Gotik auszusprechen, um sogleich die starke Ideenassoziation von gotischer Architektur in uns zu erwecken. Diese notwendige Ideenverbindung zwischen Gotik und Architektur deckt sich mit der historischen Tatsache, dass die Stilepoche der Gotik von der Architektur ganz beherrscht wird, dass alle anderen Kunstäusserungen entweder direkt von ihr abhängig oder jedenfalls ihr gegenüber eine sekundäre Rolle spielen.

Wenn wir von der Kunst der klassischen Antike sprechen, so taucht bezeichnenderweise als erste Ideenverbindung die antike Plastik mit ihren Meisternamen in uns auf; wenn wir von der italienischen Renaissance sprechen, so kommen uns die Namen Masaccio, Lionardo, Raffael und Tizian zuerst auf die Lippen; wenn wir aber von der Gotik sprechen, dann steht sofort das Bild gotischer Kathedralen vor uns. Und es entspricht dem schon angedeuteten inneren Zusammenhang zwischen der Gotik und dem Barock, dass auch bei letzterem als nächste Ideenverbindung sich die Architektur einstellt.

Der Begriff Gotik also ist von dem Bilde gotischer Kathedralen untrennbar; all die drängenden Energien des Formwillens erhalten in der gotischen Architektur ihre apotheosenhafte Erfüllung, ihren glänzenden Abschluss. Und



RUINEN DER ALTEN ABTEI ZU IUMIÈGES



es mag hier schon gesagt sein, dass der gotische Formwille sich in dieser seiner höchsten Kraftleistung ausgegeben und totgelaufen hat; nur so erklärt sich die Ohnmacht gegenüber der Invasion des fremden Kunstideals der Renaissance.

Durch die absolute Vorherrschaft der Architektur in der Gotik finden wir also bestätigt, was uns schon die Analyse der nordischen Ornamentik über die Natur des gotischen Formwillens ausgesagt hat. Denn da die Sprache der Architektur eine abstrakte ist, da die Gesetzlichkeiten ihres Aufbaus von aller organischen Gesetzlichkeit entfernt, vielmehr abstrakter mechanischer Natur sind, so sehen wir in der gotischen Hinneigung zum architekturalen Sich-Ausdrücken nur eine Parallele zur Ornamentik, die, wie wir sahen, vom Eigenausdruck, d. h. dem mechanischen Ausdruckswert der Linie, also auch von abstrakten Werten beherrscht wird.

Ornamentik und Architektur spielen also in der Gotik die ausschlaggebende Rolle. Sie allein gewähren durch die Natur ihrer Ausdrucksmittel eine dem Formwillen adäquate künstlerische Manifestation. Bei Plastik, Malerei und Zeichnung liegt schon eine gewisse Gefahr für die reine Dokumentierung des Formwillens vor; ja, hier sind innere Anknüpfungspunkte für die Betätigung des klassischen Formwillens vorhanden, die es erklärlich erscheinen lassen, dass die Herrschaft der Renaissance von hier aus Terrain gewann und den alten Formwillen entrechtete.

Die Ausdruckstendenzen, die das Spiel abstrakter Linien in der Ornamentik so eigenartig abwandelten, sie müssen auch für die gotische Architektur massgebend gewesen sein. Eine Untersuchung über das Wesen der gotischen Architektur soll diese Behauptung vertreten. Und als Gegenbeispiel werden wir uns immer die klassische Architektur gegenwärtig halten, denn sie zeigt uns die Gegenerscheinung, wie ein Formwille, der sich seiner Natur nach organisch und nicht abstrakt ausdrücken muss, die Abstraktheit der architekturalen Ausdrucksmittel überwindet.

Denn die Welt des Architektonischen ist weit, und so eng die Gesetze der Architektus sind und ihre Ausdrucksmittel, so weit und unbegrenzt sind ihre Ausdrucksmöglichkeiten. Wohl sind die Gesetze aller Architektur dieselben, nicht aber der durch die Anwendung dieser Gesetze erreichte

Ausdruck der Architektur. In diesem Sinne ist die Architektur in ihrem künstlerischen Ausdrucksverlangen ebenso unabhängig wie die anderen besonders als „frei“ betonten Künste. Und es macht gerade die Geschichte der Architektur aus, wie der relativ kleine Vorrat konstruktiver Probleme unter dem Druck des wechselnden Formwillens zu immer neuen Ausdrucksbildungen abgewandelt wird. Die Geschichte der Architektur ist keine Geschichte technischer Entwicklungen, sondern eine Geschichte wechselnder Ausdruckszwecke und der Art und Weise, wie die Technik sich diesen veränderten Zwecken durch immer neue und differenzierte Kombinationen ihrer Grundelemente anpasst und dienstbar macht. Sie ist ebensowenig eine Geschichte der Technik, wie die Geschichte der Philosophie eine Geschichte der Logik ist. Auch hier sehen wir, wie die Logik, wie die wenigen Grundprobleme des Denkens zu immer neuen, dem betreffenden État d'âme adäquaten Gedankenbildungen abgewandelt werden.

Um unseren Blick zu schärfen für das Verständnis architekturaler Ausdrucksmöglichkeiten, wollen wir von einer Untersuchung des klassischen Baugedankens ausgehen. Denn er ist uns leichter zugänglich, weil wir, wie in jeder anderen Beziehung, auch architektonisch von der durch die europäische Renaissance aufgefrischten antik-klassischen Tradition abhängig sind. Ein griechischer Philosoph ist uns auch heute leichter lesbar, als ein mittelalterlicher Scholastiker.

Wenn wir das Bauglied suchen, das der klassischen Architektur am eigensten ist, so bietet sich uns ohne weiteres die Säule dar. Was den Eindruck der Säule bestimmt, ist ihre Rundheit. Diese Rundheit ruft ohne weiteres die Illusion organischer Lebendigkeit hervor, einmal weil sie uns unmittelbar an die Rundheit derjenigen Naturglieder erinnert, die eine ähnliche tragende Funktion ausüben, vor allem an den Baumstamm, der die Krone trägt, oder an den Blumenstengel, der die Blüte trägt. Dann aber kommt die Rundheit an und für sich, ohne dass sie analoge Vorstellungen hervorruft, unserem natürlichen organischen Gefühl entgegen. Wir können keine Rundung betrachten, ohne innerlich den Bewegungsprozess nachzufühlen, der diese Rundung schuf. Wir fühlen gleichsam die von aller Gewaltsamkeit entfernte Sicherheit, mit der die im Zentrum resp. in der Achse der

Säule konzentrierten zentripetalen Kräfte die zentrifugalen Kräfte im Schach halten und beruhigen; wir fühlen das Schauspiel dieses glücklichen Ausgleichs, wir fühlen das Insichselbstbefriedigtsein der Säule, fühlen die ewige Melodie, die in dieser Rundung schwingt, fühlen vor allem die Ruhe, die aus dieser fortwährenden in sich geschlossenen Bewegung herauswächst. So ist die Säule gleich dem Kreis das höchste Symbol des in sich geschlossenen und vollendeten organischen Lebens.

Doch das sind Empfindungen, wie sie die Säule als Einzelglied, ganz abgesehen von ihrer baulichen Funktion, erweckt. Stärker werden diese Empfindungen noch, wenn wir die Säule als Glied des baulichen Organismus ins Auge fassen. Die bauliche Funktion der Säule ist selbstverständlich die des Tragens. Diese Funktion würde natürlich ebensogut von einem rechteckigen Stützglied geleistet werden. Also tektonisch notwendig ist die runde Säule nicht, wohl aber künstlerisch, d. h. im Sinne des klassischen Formgedankens. Denn dem ist es darum zu tun, die Funktion des Tragens auch auszudrücken, anschaulich zu machen, d. h. sie unserem organisch determinierten Gefühl unmittelbar verständlich zu machen. Der rechteckige Pfeiler wäre dieser organischen Anschauungskraft eine tote Masse, an der unser Lebensgefühl, unsere organische Vorstellungskraft nirgendwo einsetzen könnte. Bei der runden Säule aber setzt diese Vorstellungskraft ohne weiteres ein und erlebt das Kräfteschauspiel mit, das sich in diesem tragenden und stützenden Gliede abspielt. Schon das Uebergewicht der Höhenausdehnung über die Breitenausdehnung entscheidet. Wenn wir uns diesen Dimensionenunterschied im organischen Sinne interpretieren wollen, so werden wir sagen, dass die Tätigkeit des Zusammenfassens der Tätigkeit des Sichaufrichtens untergeordnet ist. Wir fühlen, wie die Säule sich zusammenfasst, wie sie all ihre Kräfte allseitig nach der Achse hin konzentriert, um nun mit aller Wucht die in der Achse zusammengefasste vertikale, sich aufrichtende Tätigkeit zu üben, kurz, wir fühlen, wie sie trägt. Es lässt sich gar kein klarerer, überzeugenderer, beruhigenderer Ausdruck des sicheren und zwanglosen Tragens denken, als der in der Säule dargestellte. Bei einer rechteckigen Stütze würden wir nur

konstatieren können, dass sie trägt, denn davon überzeugt uns der Effekt, hier aber fühlen wir es, hier aber glauben wir es, hier aber erhält es Notwendigkeit für uns, weil es unserer organischen Vorstellungskraft nahegebracht worden ist.

Hinzukommt die Unterstreichung der Vertikalrichtung durch das Kannelürensystem. Man braucht sich nur vorzustellen, diese Kannelüren begleiteten die Säule in ihrer horizontalen Rundung, um einzusehen, dass dann statt des Eindrucks des Leicht-Sichaufrichtens der Eindruck des Sichsenkenden, des unter der Last Zusammensinkens zustande käme. Die passive Funktion des Lastens wäre damit stärker zum Ausdruck gebracht als die aktive Funktion des Tragens und damit der Ausdruck der Freiheit in der Auseinandersetzung von Last und Kraft unterbunden.

Wir sehen also, wie der griechische Formwille, der das harmonische klassische Einheitsbewusstsein von Mensch und Aussenwelt repräsentiert und darum in der Darstellung organischen Lebens gipfelt, in dem Bestreben aufgeht, auch alles Tektonisch-Notwendige zu einem Organisch-Notwendigen zu machen. Am imposantesten äussert sich dieses Bestreben in der Gesamtanlage des griechischen Tempels, vor allem in dem Verhältnis von Cella und Säulenumgang. Hier sehen wir ein drastisches Beispiel dafür, wie unabhängig der Baugedanke von dem Bauzweck ist, wie weit er sich über ihn erhebt. Der praktische Bauzweck war für den Griechen nur, dem Standbild der Gottheit einen geschlossenen, gegen alle Witterungseinflüsse geschützten Raum zu schaffen. Doch dieser Raumschaffungszweck konnte ästhetisch nicht verwertet werden, denn der Grieche hatte kein künstlerisches Verhältnis zum Raum. Das Wesen der Griechen war vielmehr Plastik nicht in direktem, sondern in übertragenem Sinne gemeint, d. h. das ganze griechische Denken, Fühlen und Empfinden ging auf kompakte, klar umgrenzte Körperlichkeit aus, auf ein festes, geschlossenes, substantielles Sein. So hatte er die ganze Unfassbarkeit der Welt in klare Fasslichkeit umgebildet. Die griechischen Götter, die griechischen Gedanken, die griechische Kunst: sie alle haben dieselbe unmittelbare fassliche Plastik. Alles Immaterielle wird ausgeschaltet und das eigentlich Immartielle ist der Raum.



MITTELSCHIFF DES DOMES ZU CÖLN
Originalaufnahme der Kgl. Preussischen Messbildanstalt zu Berlin.



Er ist etwas Geistiges, Unfassbares, und erst als der griechische Geist seine naive sichere Plastik durch die Berührung mit dem Orient in hellenistischer Zeit verliert, erst da wird die raumunabhängige Tektonik der Griechen zu einer raumschaffenden Architektur.

Die Schaffung der Cella konnte also den griechischen Formwillen nicht befriedigen; der Baugedanke fand keine Unterstützung durch den Bauzweck. Um das Praktisch-Erforderliche zu einem Künstlerisch-Erforderlichen umzugestalten, bedurfte es eines grossen Umwegs. Man gab dem vom praktischen Zweck geforderten Baukern durch den Säulenumgang eine von jedem praktischen Zweck befreite Hülle, eine Umkleidung, die keinem anderen Zwecke gehorchte als der ästhetischen Zweckmässigkeit, wie sie dem griechischen Gefühl entsprach. Der Baukern als solcher tritt ästhetisch zurück, was spricht, ist nur das tektonische Aussengerüst in seiner klar rhythmisierten, fasslichen Plastik. So wird aus dem blossen Bedürfnisbau ein Kunstwerk.

Der Grundvorgang aller reinen Tektonik ist die Auseinandersetzung des lastenden Gebälks mit den tragenden Stützen. Diese im Grunde ganz harte, gleichsam katastrophale Auseinandersetzung wird nun durch die griechische Bausinnlichkeit organisch geklärt und gemildert, wird im Säulen- und Architravsystem zu einem in sich abgeschlossenen und befriedigenden Schauspiel lebendiger Kräfte umgewandelt, das wir mit innerem Glücksgefühl nacherleben. Die starre Logik der Konstruktion wird zu einem lebendigen Organismus umgeschaffen, aus der strengen Kontrapunktik der lebensfremden architektonischen Gesetze wird ein wohllautender Rhythmus, der dem inneren Rhythmus griechischen Empfindens entspricht.

Die organische Milderungstendenz der Auseinandersetzung von Last und Kraft, die auch immer eine Auseinandersetzung vertikaler und horizontaler Tendenzen ist, drückt sich schon in der Schöpfung des Giebels aus. Auch er hat keine unmittelbare praktische Notwendigkeit, sondern nur eine ästhetische. Seine ästhetische Funktion ist die, dass er den aus statischen Gründen unumgänglichen harten Zusammenstoss des horizontalen und vertikalen Systems zu einem das organische Gefühl befriedigenden Abschluss bringt.

Was das Giebelfeld im grossen tut, das wird im kleinen von den zwischen dem lastenden Gebälk und den tragenden Stützen vermittelnden Baugliedern besorgt, in erster Linie von den Säulenkapitellen. Das organisch disziplinierte Gefühl verlangt nach einer Milderung des Zusammenstosses von Last und Kraft, nach einer organischen Vermittlung des Mechanisch-Unvermittelten, und diese Vermittlungs- und Milderungstendenz übernimmt eben das Kapitell. Es nimmt dem Zusammenstoss das Katastrophale, indem es ihn vorbereitet und ausklingen lässt. Es würde uns in diesem Zusammenhang zu weit führen, die Details des griechischen Säulen- und Architravsystems auf ihre organische Interpretationskraft hin zu untersuchen. Nur auf den Unterschied von dorischem und ionischem Stil wollen wir noch deshalb hinweisen, weil er uns auch ornamental schon entgegengetreten ist und uns gezeigt hat, wie das Dorische im Griechentum die Verbindung schafft zwischen der Mittelmeerkultur und dem Norden. Da ist es charakteristisch, dass die organische Läuterung konstruktiver Vorgänge im dorischen Tempel noch nicht so weit gediehen ist. Eine gewisse männliche Schwerfälligkeit, eine gewisse männliche Scheu hielt den dorischen Geist davor zurück, sich allzusehr aus der konstruktiven Gebundenheit der Architektur zu befreien. Er verlangte noch nach einer Erhabenheit, die organisch gar nicht ausdrückbar ist, die nur in abstrakter Sprache wirksam wird. In diesem Hang nach einer übermenschlichen, übersinnlichen Pathetik verrät sich noch seine nordische Herkunft. ,,Trois ou quatre formes élémentaires de la géometrie font tous les frais,“ sagt Taine lakonisch vom dorischen Baustil.

Diese Pathetik bringt es mit sich, dass im dorischen Stil die lastenden Kräfte stärker zum Ausdruck kommen, als die tragenden. Der Druck der Last ist so stark, dass die ihn auffangenden Säulen sich erbreitern müssen; sie schwellen nach unten hin mächtig an und leiten damit den Druck, den sie selbst nicht bewältigen können, auf das allgemeine Baufundament ab. Sie klingen also nicht in sich selbst aus, wie die ionischen, die deutlich durch eine abschliessende Basis vom allgemeinen Fundament getrennt sind, sondern sie klingen gleichsam unterirdisch nach.

Die konstruktive Befangenheit des dorischen Tempels und die damit zusammenhängende Gedrungenheit der allgemeinen Proportionen machen den dorischen Tempel gewiss schwerfällig, aber sie machen auch seine unerreichte Feierlichkeit und majestätische Unnahbarkeit aus. Im ionischen Stil wird alles leichter, flüssiger, lebendiger, geschmeidiger, menschlich näher. Was er an repräsentativem Ernst einbüsst, gewinnt er an Heiterkeitsausdruck. Jede Zurückhaltung gegenüber den Eigenforderungen der Materie, d. h. den konstruktiven Gesetzen, ist geschwunden; der Stein ist ganz versinnlicht, ganz mit organischem Leben erfüllt, und all die Hemmungen, die die Dynamik und Grossartigkeit des dorischen Stils ausmachen, sind gleichsam spielend überwunden. Den dorischen Tempel erleben wir wie ein erhabenes Drama, den ionischen wie ein beglückendes Schauspiel frei spielender Kräfte.

DER BAUGEDANKE DER GOTIK

Den besten Uebergang zur Untersuchung des gotischen Baugedankens und seines von der griechischen Tektonik gänzlich verschiedenen Wesens finden wir, indem wir uns das Verhältnis der beiden Bauweisen zu ihrem Material, dem Stein, veranschaulichen. Alle künstlerische Architektur fängt erst damit an, dass sie sich nicht begnügt, den Stein als blosses Material zu irgendwelchen praktischen Zwecken zu benützen und ihn demnach nur nach Massgabe seiner materiellen Gesetzlichkeit zu behandeln, sondern versucht, dieser toten materiellen Gesetzlichkeit einen Ausdruck abzugewinnen, der einem bestimmten apriorischen Kunstwollen entspricht. So sahen wir, dass die griechische Kunst diese tote Gesetzlichkeit des Steins zu einem wundervollen Ausdrucksorganismus verlebendigt (wie sie in der Ornamentik die tote abstrakte Linie des Primitiven zu einer organisch gerundeten und organisch rhythmisierten Linie verlebendigt). Aus der starren unsinnlichen Logik der Konstruktion macht sie ein sinnlich empfundenes und sinnlich erfassbares Spiel

lebendiger Kräfte. Zwischen logischer Gesetzmässigkeit und organischer Notwendigkeit ist hier eine Synthese geschaffen, die den anderen idealen klassischen Synthesen von Begriff und Anschauung, von Denken und Erfahrung, von Verstand und Sinnlichkeit vollkommen entspricht. Das Ideale dieser Synthese besteht darin, dass keiner der die Synthese bildenden Faktoren zu kurz kommt, sie durchdringen sich vielmehr, sie unterstützen sich, sie ergänzen sich. Damit ist schon gesagt, dass diese architekturale Synthese nicht durch eine Vergewaltigung des Steins und seiner materiellen Gesetzlichkeit zustande kommt; vielmehr geht die konstruktive Gesetzlichkeit unmerklich und ohne Gewaltsamkeit in die organische Gesetzlichkeit über. Bei voller Bejahung des Steins und seiner materiellen Gesetzlichkeit erreicht die klassische Architektur also ihren lebendigen Ausdruckswert.

Den Stein bejahen, heisst die Auseinandersetzung von Last und Kraft architektonisch auszusprechen. Denn das Wesen des Steins ist Schwere, auf dem Gesetz der Trägheit baut sich seine architektonische Verwendbarkeit auf. Der primitive Baumeister nutzt die Schwere des Steins nur praktisch aus, der klassische Baumeister aber nutzt sie auch künstlerisch aus; er bejaht sie ausdrücklich, indem er zum künstlerischen Gedanken des Baues die Auseinandersetzung von Last und Kraft macht. Er bejaht den Stein, indem er seine konstruktive Gesetzlichkeit zu einer organisch lebendigen Gesetzlichkeit macht, d. h. indem er ihn versinnlicht. Alles was die griechische Architektur an Ausdruck erreicht, erreicht sie m i t dem Stein, d u r c h den Stein, alles was die gotische Architektur an Ausdruck erreicht, erreicht sie — hier kommt der volle Kontrast zur Geltung — t r o t z des Steins. Ihr Ausdruck baut sich nicht auf der Materie auf, sondern kommt nur durch ihre Verneinung, nur durch ihre Entmaterialisation zustande.

Wenn wir einen Blick auf die gotische Kathedrale werfen, sehen wir nur eine gleichsam versteinerte Vertikalbewegung, in der jedes Gesetz der Schwere ausgeschaltet zu sein scheint. Wir sehen nur eine ungeheuer starke, der natürlichen Schwerkraft des Steins entgegengesetzte Kräftebewegung nach oben. Keine Mauer, keine Masse gibt es, die uns den Ein-

druck eines festen materiellen Seins vermittelt, nur tausend Einzelkräfte sprechen zu uns, deren Materialität uns kaum zum Bewusstsein kommt, sondern die nur als Träger eines immateriellen Ausdrucks wirken, als Träger einer ungehemmten Höhenbewegung. Vergebens suchen wir nach einer für unser Gefühl nötigen Andeutung des Verhältnisses von Last und Kraft: eine Last scheint gar nicht zu existieren; wir sehen nur freie und ungehinderte Kräfte, die mit einem ungeheuren Elan zur Höhe streben. Es ist klar, dass der Stein hier seiner ganzen materiellen Schwere entledigt ist, dass er hier nur Träger eines unsinnlichen, unkörperlichen Ausdrucks, kurz, dass er hier entmaterialisiert worden ist.

Diese gotische Entmaterialisation des Steins zugunsten eines rein geistigen Ausdruckswesens entspricht der Entgeometrisierung der abstrakten Linie, wie wir sie zugunsten desselben Ausdruckszweckes in der Ornamentik konstatierten.

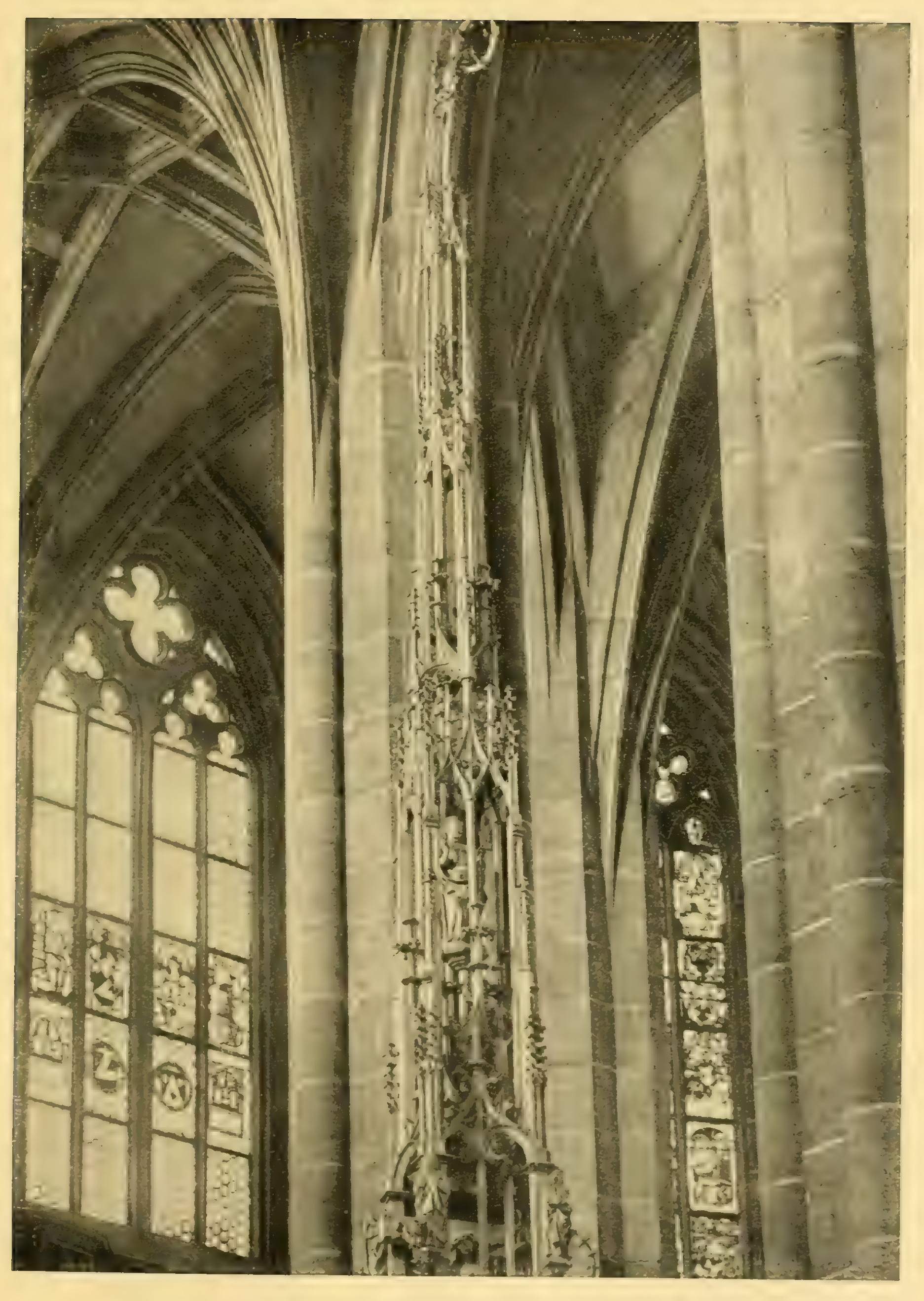
Der Gegensatz von Materie ist Geist. Den Stein entmaterialisieren, heisst ihn vergeistigen. Und damit haben wir der Versinnlichungstendenz der griechischen Architektur die Vergeistigungstendenz der gotischen Architektur klar gegenübergestellt.

Der griechische Baumeister tritt an sein Material, den Stein, mit einer gewissen Sinnlichkeit heran, er lässt darum die Materie als solche sprechen. Der gotische Baumeister dagegen tritt mit einem rein geistigen Ausdruckswillen an den Stein heran, d. h. mit Konstruktionsabsichten, die künstlerisch unabhängig vom Stein konzipiert werden und für die der Stein nur das äusserliche und rechtlose Mittel der Verwirklichung bedeutet. Das Resultat ist ein abstraktes Konstruktionssystem, in dem der Stein nur eine praktische, keine künstlerische Rolle spielt. Die mechanischen Kräfte, die in der breiten Massigkeit des Steins gleichsam schlummern, sie sind von dem gotischen Ausdruckswillen erweckt worden; sie sind selbstherrlich geworden und haben die Masse des Steins so sehr aufgezehrt, dass an Stelle der sichtbaren Festigkeit der Materie eine nur berechenbare Statik tritt. Kurz, aus dem Stein als Masse mit seiner Schwerkraft wird ein nacktes konstruktives Gerüst aus Stein. Die Baukunst, die eine Maurerkunst gewesen, wird zu einer Steinmetzenkunst, zu einer unsinnlichen Konstruktionskunst. Der

Gegensatz von klassischem Bauorganismus und gotischem Bausystem wird zu dem Gegensatz eines lebendig atmenden Körpers und eines Skeletts.

Die griechische Architektur ist angewandte Konstruktion, die gotische ist Konstruktion an sich. Das Konstruktive ist dort nur Mittel zum praktischenZweck, hier ist es Selbstzweck, denn es deckt sich mit der künstlerischen Ausdrucksabsicht. Weil in der abstrakten Sprache konstruktiver Beziehungen sich das gotische Ausdrucksverlangen aussprechen konnte, wird die Konstruktion über ihren praktischen Zweck weit hinaus um ihrer selbst willen getrieben. In diesem Sinne könnte man die gotische Architektur als eine gegenstandslose Konstruktionswut bezeichnen, denn sie hat kein direktes Objekt, keinen direkten praktischen Zweck, nur dem künstlerischen Ausdruckswillen dient sie. Und das Ziel dieses gotischen Ausdruckswillens kennen wir: es ist das Verlangen, aufzugehen in einer unsinnlichen, mechanischen Bewegtheit stärkster Potenz. Wir werden später bei der Betrachtung der Scholastik, dieser Parallelerscheinung zur gotischen Architektur, sehen, wie auch sie den gotischen Ausdruckswillen getreu widerspiegelt. Auch hier ein Uebermass konstruktiver Spitzfindigkeit ohne direktes Objekt, nämlich ohne Erkenntniszweck — denn die Erkenntnis ist ja durch die geoffenbarte Wahrheit der Kirche und des Dogmas schon festgelegt —, auch hier ein Uebermass konstruktiver Spitzfindigkeit, das keinem andern Zwecke dient, als der Schaffung einer sich ununterbrochen steigernden unendlichen Bewegtheit, in der sich der Geist wie in einem Rausche verliert. Hier wie dort derselbe logische Wahnsinn, derselbe Wahnsinn mit Methode, derselbe rationalistische Aufwand zu einem irrationellen Zwecke, und wenn wir uns nun zurückerinnern an das wirre Chaos nordischer Ornamentik, das gleichsam das abstrakte unkörperliche Bild einer unendlichen ziellosen Bewegtheit bot, so sehen wir, wie hier im ersten erwachenden dumpfen künstlerischen Betätigungsdrang nur vorbereitet wurde, was später mit so hohem Raffinement in Architektur und Scholastik zur Vollendung gebracht wurde. Die Einheitlichkeit des Formwillens durch viele Jahrhunderte hindurch tritt deutlich zutage.

Doch würde man in grossem Irrtum sein, die Scholastik und die gotische Architektur für nichts anderes als logische



AUS DER LORENZKIRCHE ZU NÜRNBERG
MIT DER SPITZE DES SAKRAMENTSHAUSES VON AD. KRAFFT
Aufnahme von Dr. F. Stoedtner, Berlin.



Kunststücke zu halten. Das sind sie nur für den, der den ins Transzendentale strebenden Ausdruckswillen nicht sieht, der hinter diesem rein konstruktiven resp. rein logischen System steht und der sich dieser konstruktiven Elemente nur als Mittel bedient. Denn wenn wir vorhin sagten, dass das Konstruktive in der gotischen Architektur Selbstzweck sei, so gilt das nur insofern, als dieses Konstruktive eben der geeignete Träger für den künstlerischen Ausdruckswillen ist. Denn die konstruktiven Vorgänge werden uns ja in der Gotik direkt, bei blosser Anschauung gar nicht verständlich, sondern nur indirekt, nur durch Berechnung auf dem Reissbrett gleichsam. Die konstruktive Bedeutung des einzelnen gotischen Baugliedes kommt uns bei der Anschauung kaum zu Bewusstsein; das einzelne Bauglied wirkt vielmehr auf den Beschauer nur als mimischer Träger eines abstrakten Ausdrucks. Die ganze Summe logischer Berechnungen wird also schliesslich doch nicht um ihrer selbst willen aufgeboten, sondern um eines überlogischen Effektes willen. Das Ausdrucksresultat geht über die Mittel, mit denen es erreicht wurde, weit hinaus, und wir erleben innerlich den Anblick einer gotischen Kathedrale nicht wie ein Schauspiel konstruktiver Vorgänge, sondern wie einen in Stein ausgedrückten Ausbruch transzendentalen Verlangens. Eine Bewegung von übermenschlicher Wucht reisst uns mit sich fort in den Rausch eines unendlichen Wollens und Begehrens hinein; wir verlieren das Gefühl unserer irdischen Gebundenheit, wir gehen auf in eine alles Endlichkeitsbewusstsein auslöschende Unendlichkeitsbewegung.

Jedes Volk schafft sich in seiner Kunst ideale Auslösungsmöglichkeiten für sein Lebensgefühl. Des Gotikers Lebensgefühl steht unter dem Druck einer dualistischen Zerrissenheit und Friedlosigkeit. Um diesen Druck auszulösen, bedarf es höchster Steigerungszustände, höchster Pathetik. Der Gotiker baut seine Dome ins Unendliche nicht aus spielerischer Freude an der Konstruktion, sondern damit der Anblick dieser über allen menschlichen Massstab weit hinausgehenden Vertikalbewegung in ihm jenen Empfindungstaumel auslöst, in dem allein es seine innere Disharmonie betäuben, in dem allein er Glückseligkeit finden kann. Dem klassischen Menschen genügte die Schönheit

des Endlichen zur inneren Erhebung, der dualistisch zerrissene und deshalb transzendental veranlagte Gotiker vermochte nur im Unendlichen Ewigkeitsschauer zu spüren. Die klassische Architektur gipfelt deshalb in der Schönheit des Ausdrucks, die gotische in der Macht des Ausdrucks; jede spricht die Sprache organischen Seins, diese die Sprache abstrakter Werte.

Die Nachwelt hat in der Gotik nur die logischen Werte gesehen, für die überlogischen hatte sie kein Organ, es sei denn, dass sie dieses Ueberlogische auf das Niveau moderner Stimmungsromantik herabzog, wobei dann über die logischen Werte wieder ganz hinweggesehen wurde. Wenn wir von dieser Stimmungasromntik absehen, finden wir, dass die gotische Architektur nur als konstruktive Leistung gewürdigt wurde. Sie wurde insbesondere diskreditiert von ihren Epigonen, den Vertretern jener neudeutschen Baumeistergotik, die im 19. Jahrhundert ihr Wesen trieben. Da verstand man die Gotik nur dem Worte, nicht dem Geiste nach. Da man zu dem transzendentalen Ausdruckwillen kein seelisches Verhältnis mehr hatte, schätzte man sie nur um ihrer konstruktiven und dekorativen Werte willen und schuf restaurierend und neuschaffend jene trockene, leblose, nüchterne Gotik, die nicht vom Geiste, sondern von einer Rechenmaschine gezeugt scheint.

Ein gewisses inneres Verständnis der Gotik brachte erst wieder die moderne Eisenbaukonstruktionskunst. Hier stand man wieder einem architekturalen Gebilde gegenüber, bei dem der künstlerische Ausdruck mit den Mitteln der Konstruktion selbst bestritten wurde. Doch bei aller äusseren Verwandtschaft ist ein gewaltiger innerer Unterschied zu konstatieren. Denn in dem modernen Fall ist es das Material selbst, das direkt zu einer solchen konstruktiven Einseitigkeit aufforderte, während die Gotik nicht durch das Material, sondern trotz des Materials, trotz des Steins zu solchen konstruktiven Ideen kam. Mit anderen Worten: hinter der künstlerischen Erscheinnng der modernen Eisenkonstruktionsbauten steht nicht ein aus bestimmten Gründen zum Konstruktiven neigender Formwille, sondern nur ein neues Material. Nur so viel könnte man vielleicht sagen, dass es ein atavistisches Nachklingen jenes alten gotischen Formwillens ist, das den modernen nordischen Menschen

zu einer künstlerischen Bejahung dieses Materials antreibt und an seine sachgemässe Verwendung sogar die Hoffnung an einen neuen Architekturstil knüpfen lässt.

In der Gotik war das Ausdrucksbedürfnis das Primäre gewesen, dem das Material, der Stein, nicht entgegenkam, sondern Widerstand leistete. Er setzte sich trotz der Gebundenheit an den Stein durch und brachte damit das Entscheidend-Neue in eine Architekturentwicklung hinein, die ja zum grössten Teil Steinarchitektur gewesen und als solche entweder organischer Gliederbau wie die griechische oder strukturloser Massenbau wie die orientalische oder eine Vermischung beider wie die römische Baukunst gewesen war. Dass die Gotik nach all diesen die Steinbautradition geradezu verkörpernden Bauweisen ein absolut Neues schuf, nämlich den struktiven Gerüstbau, den *mechanischen* Gliederbau — also den vollkommenen Gegensatz zum *organischen* Gliederbau, das ist die Kraftleistung, mit der sie ihr Höchstes und Eigentlichstes an Ausdrucksverlangen verwirklichte.

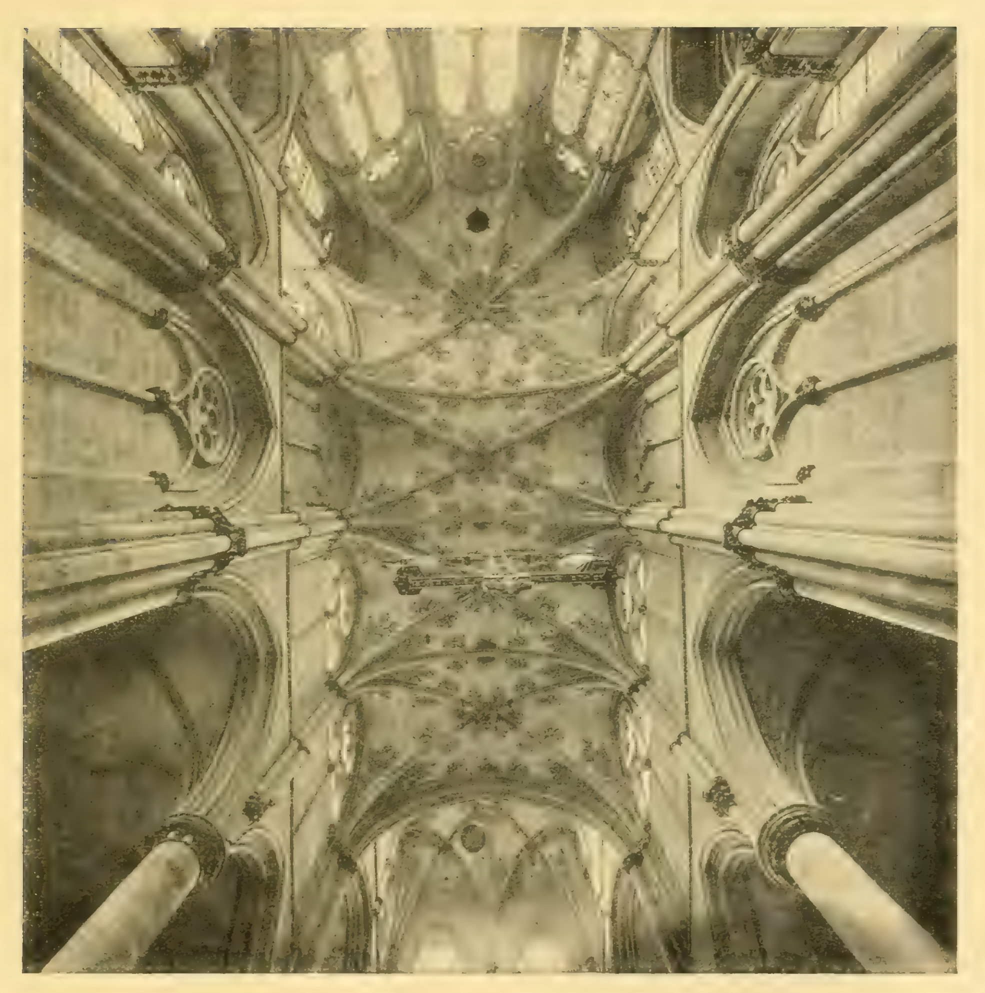
SCHICKSALE DES GOTISCHEN FORMWILLENS

Nachdem wir den allgemeinen Charakter des nordisch-gotischen Formwillens in seinen reinsten Prägungen, in der frühen Ornamentik und in der reifen gotischen Architektur kennen gelernt haben, wollen wir nun die Schicksale dieses Formwillens untersuchen. Es ist das grosse Kapitel mittelalterlicher Kunstentwicklung, das wir damit berühren, ein Kapitel, das durch die Einseitigkeit des auf den modernen Historiker vererbten Renaissancestandpunkts nie ganz zu seinem Rechte gekommen ist.

In der Hauptsache werden diese Schicksale des gotischen Formwillens bestimmt einerseits durch sein natürliches Wachsen und Erstarken, anderseits durch seine Auseinandersetzung mit fremden Stilerscheinungen, von denen, neben vagen und weitläufigen orientalischen Einflüssen, in erster

Linie die römische Kunst mit der klassischen Färbung ihres Formwillens in Betracht kommt. Mit der ersten Einwirkung römischer Kultur auf den Norden in den frühen nachchristlichen Jahrhunderten beginnt das interessante Schauspiel der Auseinandersetzung von Nord und Süd, von Gotik und Klassik, das mit seinem reichen Inhalt den ganzen Sinn der mittelalterlichen Kunstentwicklung ausmacht. Die Akte dieses Schauspiels sind römische Provinzialkunst, Völkerwanderungskunst, Merowingerkunst, Karolingerkunst, romanische Kunst und gotische Kunst (im engeren Sinne des Schulbegriffs). Der letzte Akt zeigt das Zusammenbrechen der Gotik und den Untergang des nationalen nordischen Formgefühls in dem europäischen Gebilde der Renaissance. Den Inhalt dieser einzelnen Akte können wir nur kurz skizzieren.

Der politischen und kulturellen Uebermacht der römischen Eroberer entsprach natürlich auch ihre künstlerische Uebermacht. Vor dieser in der römischen Provinzialkunst ausgedrückten Uebermacht weicht das heimische Kunstempfinden anfangs ganz zurück. Es findet keine Möglichkeit, irgendwo einzusetzen und sich zu betätigen. Nur ganz allmählich wagt es sich hervor und sucht sich gleichsam an unbeobachteten Stellen sein Recht zu verschaffen. Mit der Zeit aber entsteht eine germanisch-römische Ornamentik, in der die nordischen Elemente den römischen nahezu die Wage halten. Die alten linearen Bildungen des Nordens tauchen innerhalb dieser fremden Kunstbildungen allenthalben auf und suchen dem fremden Körper ihre Seele aufzudrücken. Ja, so stark fühlt der nordische Formwille sich allmählich, dass er der römischen Kunstinvasion gegenüber seine Selbständigkeit zu behaupten wagt. Diese Selbständigkeit zeigt er z. B. darin, dass er das charakteristischste Element römischer Zierkunst, den eigentlichen Träger des römisch-klassischen Formgefühls, nämlich das ornamentale Pflanzenmotiv, ablehnt. Dieses spezifisch organische Produkt findet, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keinen Eingang in die frühe germanisch-römische Mischkunst. Die Völkerwanderungszeit verstärkt dann natürlich den Mischcharakter nordischer Kunsttätigkeit noch. Die verschiedensten Einflüsse kreuzen sich, alles ist in Gärung, das Unvermitteltste steht nebeneinander, aber der Expansionsdrang des nordischen Formgefühls ist



GEWÖLBE VOM CHOR DER LIEBFRAUENKIRCHE ZU TRIER
Originalaufnahme der Kgl. Preussischen Messbildanstalt zu Berlin.



innerhalb dieser Mischungen nie zu übersehen. Die charaktervolle Härte dieser halbbarbarischen, halb römischen Kunstprodukte zeigt, dass der Kampf nicht mehr ein heimlicher Kleinkrieg, sondern ein offener ist, in dem jeder seinen Platz behauptet. Daher die kraftvolle Prächtigkeit dieses Stils. Die Merowingerzeit mit ihren angelsächsischen, irischen, skandinavischen und oberitalienischen Parallelerscheinungen zeigt dann, dass das nordische Kunstgefühl sich endgültig durchgearbeitet hat. Sie bringt die eigentliche Blüte jener mit Wirklichkeitsmomenten durchsetzten Linienphantastik, die wir in einem früheren Kapitel eingehend besprochen haben, weil sie die beste Grundlage für die Untersuchung des ganzen Stilphänomens bietet. Bereits in der Merowingerzeit waren aber schon pflanzliche Motive in die nordische Ornamentik eingedrungen; unter dem Einfluss der karolingischen Renaissance beginnt die alte heimische Tierornamentik sogar gegenüber der neuen Pflanzenornamentik zurückzutreten. Doch handelt es sich hier um eine Bewegung, der der eigentliche Mutterboden fehlt; die karolingische Renaissance war ein höfisches Experiment, das im Volksbewusstsein keinen Ankergrund fand. Dieses verfrühte Experiment bringt das nordische Kunstgefühl in einen vorübergehenden Zustand völliger Desorientierung, der erst am Ende des Zeitraums einem langsam wachsenden Sicherheitsgefühl weicht. Damit ist auch der Beurteilung dieses interessanten Intermezzos der Weg gewiesen. Wir können uns dem Urteil Woermanns anschliessen: ,,Die karolingisch-ottonische Kunst hat, abgesehen von einigen Schöpfungen auf dem Gebiete der Baukunst, von einigen Werken der Goldschmiedekunst und von einigen figurenlosen Schmuckseiten der Buchmalerei, keine Leistungen hervorgebracht, an die die Nachwelt wieder anknüpfen möchte. Sie selbst war eben vornehmlich eine Nachweltskunst, deren Formen- und Farbensprache trotz ihres tiefsinnigen und erweiterten Inhalts und trotz ihrer oft prächtigen äusserlichen Gesamtwirkung doch nur ein barbarisches Stammeln in den Lauten einer unwiederbringlich verlorenen, zudem dem germanischen Norden volksfremden Vergangenheit war. Die jugendlichen Naturlaute, die hier und da halb unbewusst durchzudringen versuchen, verhallen lange ungehört. Erst ganz am Ende dieses

Zeitraums fangen sie an häufiger und deutlicher zu werden.“

Der folgenden Phase des Entwicklungsprozesses, dem romanischen Stil, werden wir eingehendere Aufmerksamkeit widmen müssen, denn er repräsentiert schon jenes zu voller Stärke und zu selbständigem Kulturbewusstsein gelangte Mittelalter, in dem der Nordwesten Europas die Zügel der Entwicklung kraftvoll an sich gerissen hatte. Da wir der architektonischen Entwicklung eine besondere Betrachtung widmen wollen, so sei hier nur konstatiert dass der romanische Stil eine sehr durchgreifende und glückliche Modifikation der vom antiken Osten überlieferten Formenwelt im nordischen Sinne ist. Bei aller Abhängigkeit seiner Grundstruktur von antiken Traditionen trägt er doch einen ausgesprochenen nordischen Charakter; der von der kulturellen Ueberlegenheit Roms und seiner kirchlichen Vormachtstellung dem Norden aufgedrängte fremde Kunstkörper der Basilika zeigt sich schon ganz von dem gotischen Formwillen durchsetzt, der bei der Aufgabe, diesen fremden Kunstkörper mit seinem Geist und seiner Seele zu durchdringen, immer mehr erstarkt, bis er schliesslich im Kraftrausch der grossen gotischen Jahrhunderte entschlossen den fremden Kunstkörper ganz aufgibt und sich eine eigene grossartige Ausdruckswelt schafft, die der antiken Tradition ein völlig Neues und Unabhängiges gegenüberstellt. Das ist die eigentliche Gotik, die Gotik im engeren Schulsinne, die endgültige Emanzipation von aller Klassik.

Und in dieser seiner höchsten und reinsten Ausbildung erobert das nordische Formgefühl ganz Europa. In der Auseinandersetzung von Nord und Süd, diesem eigentlichen Inhalt der ganzen mittelalterlichen Entwicklung, hat der Norden kulturell und künstlerisch zu diesem Zeitpunkt triumphiert. Aber es scheint, als ob er sich in dieser höchsten Kraftanspannung ausgegeben habe. Der nordische Formwille, auf seinem Höhepunkt angekommen, hatte sich in sich selbst erschöpft; er stand am Ende seiner Bildungsmöglichkeiten. Seine Mission war erfüllt, und die romanische Menschheit des Südens, die sich inzwischen von der nordischen Ueberrumpelung sowohl politisch wie kulturell erholt und ihre verzettelten Kräfte zu einer neuen Kultur und einer neuen Kunst gesammelt

hatte, hatte gegenüber dem Norden, der sich ausgegeben hatte, leichtes Spiel. Die Resonanz, die das karolingische Renaissanceexperiment nicht gefunden hatte, sie war nun, wo die nordische Formenergie erschlafft ist, da. Den Sieg entschied die kulturelle Uebermacht. Denn der mittelalterlichen Kultur, die noch keine individuelle Differenzierung gekannt hatte — das Individuum wagt sich erst dann aus der Masse herauszulösen, wenn die dualistischen Aengste überwunden sind und in dem Verhältnis von Mensch und Welt ein Zustand der Ausgeglichenheit und Sicherheit eingetreten ist —, tritt nun eine neue Kultur entgegen, die allen Reichtum des Individuums freigemacht und, von keiner dogmatischen Befangenheit mehr gehemmt, geistige Fortschrittswerte geschaffen hatte, die dem mittelalterlich gebundenen nordischen Menschen wie ein lockendes Ideal erscheinen mussten. Seine Erlösungssucht, die, von ungeheuren Kraftleistungen erschöpft, ihre grosse Dynamik eingebüsst hatte, glaubte nun in solch unmittelbarer Nähe Befriedigung zu finden. Der nordische Transzendentalismus flaute ab zu einem blossen Transalpinismus, zu einem kulturellen Ultramontanismus. Dieselbe dualistische Zerrissenheit, die sich in der grossen mittelalterlichen Transzendentalkunst betäubt hatte, sie treibt den nordischen Menschen nun dem fremden Renaissanceideal zu. In der erhabenen Pathetik der Gotik, in ihrer unnatürlichen krampfartigen Anspannung, in ihrem mächtigen Empfindungsrausch hatte er seine innere Misere, sein seelisches Unbefriedigtsein zu übertönen gesucht, aber die Kraft zu solcher Anspannung war nur der kompakten Masse möglich gewesen. Nun, wo Wirtschaftsentwicklung, Weltverkehr, Städtewesen und sonstige kulturelle Faktoren den grossen Massenzusammenhang auch im Norden aufgelockert hatten, jetzt musste eine nähere menschlichere Befriedigung gesucht werden. Die Gotik war ihrem innersten Wesen nach irrationell, überrationell, transzendental gewesen: jetzt tritt die verinnerlichte Rationalität klassischer Harmonie und klassischer Gesetzmässigkeit als verführerisches Ideal an den zum Individuum gewordenen nordischen Menschen heran, jetzt hofft er, der die Kraft nicht mehr hat zum idealen Ueberschwang transzendentalen Wollens, in jener hohen idealen ratio, durch jene ihm so ferne und fast

unerreichbare klassische Harmonie von sich selbst loszukommen, sich von seiner inneren Misere zu erlösen. Eine unmittelbare Befriedigung, ein direktes naives Glück ist ihm versagt, sein Glück liegt immer — und das ist die eigentliche durch alle Jahrhunderte gleichbleibende nordische Transzendenz — in einem Jenseits, in einem Uebersichselbsthinaus, mag dieses Uebersichselbsthinaus nun in der Steigerung des Rausches oder in dem Anklammern an ein fremdes Ideal bestehen. Immer nur findet er sich dadurch, dass er sich selbst verliert, dass er über sich selbst hinausgeht. In dieser Problematik liegt seine Grösse und seine Tragik.

Man kann den Qualitätsunterschied zwischen dem gotischen Transzendentalismus und dem späteren nordischen Ultramontanismus (Romanismus) auch so fassen, dass man sagt, an die Stelle religiöser Ideale seien mit der Renaissance blosse Bildungsideale getreten. Jedenfalls haftet der ganzen deutschen Renaissancekultur das Odium an, ein Bildungsprodukt zu sein, dem die unmittelbaren natürlichen Voraussetzungen fehlen. Das gilt auch von der nachgotischen Kunst. Auch sie ist mehr Bildungserzeugnis, als unmittelbares Produkt echter ursprünglicher künstlerischer Empfindung und Gesinnung. Die ungesunde nordische Bildungssucht, dieser verkappte und geschwächte Transzendentalismus, unterjocht den nordischen Formeninstinkt, und das Ergebnis ist das Zwittergebilde der deutschen Renaissance oder, kulturell gesprochen, des deutschen Humanismus. Die Kunst wird teils literarisch angehaucht, teils versandet sie in äusserlicher Dekoration. Statt des unbewussten starken Willens schafft nun ein bewusster künstlerischer Geschmack. Natürlich gilt diese Charakteristik der deutschen Renaissance nur für die Allgemeinheit, nur für die grosse Publikumskunst, wie sie vor allen Dingen Cranach inaugurierte. Bei den grossen Einzelnen, bei Dürer, Grünewald, Holbein, ist die Sachlage eine andere. Sie alle hängen eben, wenn man genauer zusieht, noch eng mit der Gotik zusammen. Grünewalds Gotik gebärdet sich als malerische Pathetik, Holbeins zeichnerische Charakterisierungsfähigkeit ist — wie wir in anderem Zusammenhang schon sagten — die letzte grosse Konzentration nordischer Linearkunst. Und Dürer? Ja, Albrecht Dürer wurde geradezu zum Märtyrer dieses Zusammenpralls zweier im Grunde unver-

träglicher künstlerischer Ausdruckswelten. Das gibt seinem ganzen Entwicklungsgang die grosse tragische Note. Dass er sich selbst, sein nordisches Menschentum nicht aufgeben konnte, dass er aus seiner disharmonischen Veranlagung heraus anderseits mit allen Kräften um jene neue Welt rang, deren Ausgangspunkt und Ziel Harmonie und Schönheit ist, das war die Tragik, die ihn so gross und zum eigentlichen Repräsentanten des Nordens machte. Denn es ist die spezifisch nordische Tragik, die sich unter immer neuen Formen und Verkleidungen wiederholt und als deren letzten Märtyrer, um mit der uns vertrautesten Gegenwart zu exemplifizieren, wir nordischen Menschen Hans von Marées mit seiner grossen fragmentarischen, problematischen Kunst verehren.

Das siegreiche Vordrängen des klassischen Formgefühls im Kielwasser der grossen italienischen Renaissancebewegung liess dem gotischen Formwillen keine Zeit, um ruhig in sich abzuflauen. Aber die unterdrückten gotischen Formenergien, die in einer so grossen Vergangenheit verwurzelt waren, sie waren unter der Oberfläche doch noch zu lebendig, um so lautlos vom Schauplatz zn verschwinden. Der beschauliche wirklichkeitsfremde Humanismus, dieses Privileg saturierter Existenzen, vermochte auf die Dauer das gärend, ein voller Entwicklung befindliche Volksbewusstsein nicht niederzuhalten. Er wird durch jene grosse Volksbewegung, die zur Reformation führt, korrigiert. An die Stelle der Bildungsideale treten wieder religiöse Ideale, der Humanismus weicht der Reformation. Die Reaktion auf das humanistische Bildungsideal mit seiner klassisch heidnischen Färbung geht durch ganz Europa und dokumentiert sich künstlerisch in dem Stilphänomen des Barocks. Der transzendentale Charakter dieses Stils zeigt sich schon äusserlich darin, dass die Kirche, insbesondere die Jesuiten die Verbreiter und Träger dieses Stils sind. Seine transzendentale Pathetik scheidet ihn deutlich von der harmonischen Ruhe und Ausgeglichenheit des klassischen Stils. Auf den transzendentalen Stil der Gotik folgt also nach dem Intermezzo der Renaissance wieder ein transzendentaler Stil, das Barock. Und im nordischen Barock glaubt man deutlich Zusammenhänge zwischen ihm und der Gotik zu finden. Besonders wenn man an die Spätgotik zurückdenkt, die man bezeichnenderweise das Barock der

Gotik genannt hat. Die nordischen Renaissanceformen behalten nur kurze Zeit ihre Mässigung. Schon sehr bald erweitern sie sich zu einem unruhigen, drängenden Schnörkelwerk, und es scheint, als ob die alten unterdrückten gotischen Formenergien in dieser fremden organischen Kunstwelt am Werke seien und sie beunruhigten und ausweiteten. Der gotische pathetische Willensimpuls scheint in diese organische Ausdruckswelt hinübergeleitet zu sein. Von diesem immer mächtigeren Einströmen des nordischen Willensimpulses belebt und bewegt, verlieren die Kunstformen der deutschen Renaissance allmählich ganz jene harmonische Prägung, die bei ihnen mehr Charakterlosigkeit, als positiver Willensausdruck wie in der italienischen Renaissance war, sie verlieren jene harmonische Glätte, und noch einmal rauscht der alles harmonische Mass verschmähende Strom nordischen Kunstwollens durch die Welt. Wieder ist alles Bewegung, alles drängende Aktivität, alles Pathetik. Aber diese Pathetik kann sich nur durch die äusserste Steigerung und Anspannung der o r g a n i s c h e n Werte ausdrücken, der Weg zurück zu der höheren und hinreissenderen Pathetik abstrakter, unsinnlicher Werte ist ihr durch die Renaissance versperrt. So sehen wir im Barock das letzte Aufwallen nordischen Formwillens, ein letztes Drängen, sich auch in einer ungeeigneten, ihm wesensfremden Sprache auszusprechen. Und langsam klingt die alte nordische Linien- und Bewegungskunst dann aus im spielerischen Schnörkelwerk des Rokoko.

Dem Bedürfnis, den in diesem Kapitel skizzierten Entwicklungsgang zum Schlusse noch einmal zu rekapitulieren, komme ich damit nach, dass ich einen Passus aus einem Akademievortrag Alexander Conzes, des Berliner Archäologen, zitiere: „In dem bedeutungslosen Formenspiel ihres geometrischen Stils haben ungezählte Generationen der alteuropäischen Völker ihr ästhetisches Bedürfnis auf dem Gebiete der bildenden Kunst befriedigt gesehen, bis sie nach und nach durch den Einfluss vom Süden her in den Kreis einer aus den Ländern am Ostwinkel des Mittelmeers stammenden, reicheren Kunstformenwelt gezogen wurden. Aber dabei verlosch ihr eigenartiges Kunstempfinden nicht endgültig rasch, wie heutzutage das der Wilden vor der viel mächtiger über sie kommenden Berührung mit höher entwickelter



INNERES DER GEORGSKIRCHE ZU DINKELSBÜHL (BAYERN)
Aufnahme von Dr. F. Stoedtner, Berlin.



Kultur. In Griechenland könnte der dorische Stil, in welchem, wie Taine sagt, „trois on quatre formes élémentaires de la géometrie font tous les frais", unter Nachwirkung der Stimmung des alten geometrischen Stils erwachsen sein. Unverkennbar aber zeigt sich im Norden Europas die Lebensfähigkeit uralter Weise gegenüber dem Eindringen griechisch-römischer Kunst. Nach erstem Unterliegen dringt altheimische Art, die fremden Formen umbildend, im gotischen Stil zu einem verklärten Ergebnisse des Kampfes der beiden Kunstwelten hindurch, und selbst im Rokoko möchte man, nach abermaligem Obsiegen der Renaissance, noch ein letztes verhallendes Nachklingen vermuten. Dem Auftreten des gotischen Stiles ging in verwandter Weise in der moslemitischen Kunst ein Hervorbrechen alter Unterströmungen durch die griechisch-römische Decke parallel. So weitgehende Betrachtungen wären aber nur bei einer Nachweisung der weltgeschichtlichen Momente in der allgemeinen Kunstgeschichte voll auszuführen." (Sitzungsbericht der Berliner Akademie der Wissenschaften. 11. II. 1897.)

ROMANISCHER STIL

Die ganze Schicksalsgeschichte des gotischen Formwillens lässt sich reduzieren auf zwei zeitlich aufeinanderfolgende Hauptstadien, denen sich alles andere unterordnet. Das erste Hauptstadium ist die ornamentale, das zweite die architektonische Betätigung des Formwillens. Wie die Ornamentik für die frühnordische Entwicklung, so ist für die spätere Entwicklung die Architektur der eigentliche Repräsentant des gotischen Kunstvermögens. Das Ziel dieser Entwicklung musste, falls wirklich allen Kunstleistungen von den ersten christlichen Jahrhunderten bis zum hohen Mittelalter ein einheitlicher Formwille zugrunde lag, das sein, die schwerfälligen Elementargesetze der Architektur also zu variieren, differenzieren und geschmeidig zu machen, dass sie Ausdruck des in der freien Ornamentik enthaltenen Formgefühls werden konnten. Und es ist in der Tat das glänzendste Kapitel der mittelalterlichen Kunstentwicklung, das uns

zeigt, wie dieses der seelischen Struktur des nordischen Menschen entsprechende Formgefühl, das sich anfänglich nur, von Zweck und Materialforderung ungehindert, in der Ornamentik ausgesprochen hatte, sich allmählich der schweren ungefügen Materie bemächtigt und sich trotz ihres materiellen Widerstands zu seinem selbstlosen, gefügen Ausdrucksinstrument macht.

Ueber den heidnischen Sakralbau des Nordens sind wir nur mangelhaft unterrichtet, und die in vollem Fluss befindliche Diskussion über die vorchristliche nordische Holzarchitektur und ihren Zusammenhang mit dem christlichen Sakralbau des Nordens erlaubt noch keine feste Entscheidung über diese Gegenstände. Einwandfrei fest steht aber wohl, dass die frühe nordische Architektur schon beherrscht war vom Willen zur Senkrechten, von der Tendenz, stehende, nicht liegende Bauten zu schaffen. Von den beiden Grundelementen der Tektonik, dem aktiven Tragen und dem passiven Lasten, deren Auseinandersetzung in der griechischen Architektur zu einem glücklichen organischen Ausgleichsverhältnis gekommen war, wurde in der nordischen Architektur von Anbeginn an dem ersteren der Vorzug gegeben; der Ausdruck der Aktivität sollte der vorherrschende sein, der Bau sollte als ein frei emporsteigender, nicht als ein belasteter erscheinen.

Die eigentliche mittelalterliche Architekturentwicklung beginnt aber erst, als durch die Uebernahme des Christentums eine Auseinandersetzung mit dem in der altchristlichen Architektur verkörperten antiken Baugedanken erforderlich wurde. Dadurch erst wurde der Norden zum repräsentativen Steinbau gedrängt, dadurch erst wurde sein noch dumpfes und willkürliches architektonisches Formgefühl vor die entscheidende Probe gestellt. Und diese Probe wird bestanden. Die Anfangsstadien der Auseinandersetzung wollen wir, um die knappe Prägnanz der dargestellten Entwicklungslinie nicht durch weitschweifige Ausführlichkeit in Frage zu stellen, übergehen. Auch die karolingischen Bauten mögen als ein von der eigentlichen Entwicklungslinie etwas abgelegenes und isoliertes Experiment nur gestreift werden. Der eigentliche Sinn der Entwicklung kommt erst im sogenannten romanischen Stil zum Ausdruck. Ihn wollen wir auf seinen

formpsychologischen Charakter hin analysieren, um dann die Krönung der Entwicklung im reifen gotischen Stil verstehen zu lernen.

Romanischen Stil nennen wir die stilistische Modifikation, die das importierte altchristliche Bauschema durch den selbständigen Kunstwillen des Nordens erfährt. Wenn wir also die Einzelheiten dieser Modifikation feststellen, so beobachten wir den gotischen Formwillen gleichsam bei der Arbeit. Denn alles, was er am fremden Kunstkörper der Basilika an Veränderungen durchsetzte, das sind Hinweise auf die spätere, eigentlich gotische Entwicklung, in der er sich von diesem fremden Körper ganz emanzipiert hatte.

Der romanische Stil der Architektur repräsentiert jenes Stadium in der Auseinandersetzung von nordischem und antikem Kunstgefühl, dem in der ornamentalen Entwicklung ungefähr der Völkerwanderungsstil entspricht. Ihm haftet derselbe grossartige, charaktervolle Ernst, dieselbe schwere materielle Prächtigkeit an, die dadurch entsteht, dass zwei Kunstwelten sich nicht einander durchdringen, sondern hart und ehrlich nebeneinander stehen. Ihre beiderseitige Stärke scheint aufeinander abgestimmt zu sein, so dass trotz diesem spröden Nebeneinander dennoch eine gewisse Einheitlichkeit des Eindrucks zustande kommt. Die romanische Architektur hat Stil, weil die Auseinandersetzung eine offene und ehrliche ist, in der jedes Element kraftvoll seinen Platz behauptet. Soweit es dem nor dischen Kunstwollen möglich war, sich unter Wahrung des ihm überlieferten, von der antiken Tradition abhängigen Basilikalschemas durchzusetzen, ist es ihm hier gelungen.

Wir erkannten den gotischen Formwillen als das Streben nach ungehemmter Aktivität, nach einer Ausdrucksbewegtheit immaterieller Art. Wenn wir nun einen romanischen Dom mit einer altchristlichen Basilika vergleichen, so zeigt uns schon das äussere Bild, was dieser nordische Ausdruckswille aus dem basilikalen Schema gemacht hat. Die altchristliche Basilika trägt einen einheitlichen Akzent. Die einheitliche Langhausbewegung zum Altarraum hin ist auch äusserlich ganz klar dokumentiert. Dieses einfache Elementarschema der Basilika erfährt nun im romanischen Stil eine durchgreifende Gliederung, die seinen einheitlichen Charakter

aufhebt und an die Stelle reizloser Einfachheit eine reiche Mannigfaltigkeit setzt. Statt des e i n e n Akzentes eine Vielheit der Akzente, die eine gewisse rhythmische Gebundenheit haben. Es ist, als ob man einen sachlichen, logisch aufgebauten lateinischen Satz vergleiche mit einem Vers aus dem Hildebrandslied und seiner unruhigen, knorrigen, ungemein ausdrucksvollen Rhythmik, seinem fast hypertrophischen Reichtum an Akzenten. Dieser schwerfällige, gedrungene Satzbau, der fast berstet unter der Summe der in ihn hineingepressten Bewegtheit, er weist uns darauf hin, wie auch die Schwerfälligkeit und Gedrungenheit des romanischen Baustils zu verstehen ist. Bewegung ist Aktivität. Der Gliederungstrieb der romanischen Architektur ist nichts anderes als das gotische Aktivitätsbedürfnis, das das ruhige, äusserlich ganz objektive, ausdrucksarme Gebilde der altchristlichen Basilika nach seinem Geiste umgestalten und differenzieren will. Man spricht meist von dem Bedürfnis der romanischen Architektur nach malerischer Erscheinung und verwechselt damit Ursache und Wirkung. Denn diese malerische Erscheinung ist nur die sekundäre Wirkung jener primären Aktivitätsäusserungen, die sich in der Gliederung aussprechen. Denn indem dieses Aktivitätsbedürfnis die ausdruckslose Einheit der Erscheinung gliedert und aus der toten objektiven Masse Einzelkräfte hervorlockt, löst es die Ruhe in Bewegtheit auf und setzt an die Stelle der Einfachheit Mannigfaltigkeit. Und das natürliche Resultat dieses Unruhig-Bewegten und Mannigfaltigen ist die malerische Wirkung. Dieser malerische Charakter bleibt der nordischen Architektur nur so lange erhalten, als die nordischen Formenergien sich noch auf der Grundlage des alten Massenbaus entwickeln müssen. Hier entsteht die malerische Wirkung nur durch das Gegenspiel der toten Masse und der aus ihr von der nordischen Formenergie herausgelösten Gliederung. Sobald diese Grundlage wegfällt und die Gliederungen mit ihrem Aktivitätsausdruck sich nicht mehr an dem Hintergrund toter Masse brechen, nämlich in der eigentlichen Gotik, schwindet der Reliefcharakter des romanischen Stils, schwindet mit anderen Worten seine malerische Wirkung. Die reine Gotik ist zwar voller Aktivität, aber ohne eigentlich malerische Wirkung. Womit deutlich bewiesen ist, dass



GROSSER REMTER IM SCHLOSS ZU MARIENBURG (WESTPREUSSEN)
Originalaufnahme der Kgl. Preussischen Messbildanstalt zu Berlin.



die malerische Wirkung des romanischen Stils nicht Selbstzweck ist, sondern nur Folge eines mit dem römischen Massen- und Mauerstil sich noch auseinandersetzenden Aktivitätsbedürfnisses ist. Die ungemein malerische Wirkung des Völkerwanderungsstils beruht auf den gleichen Voraussetzungen.

Das Gesagte gilt sowohl für die reiche Grundrissgliederung wie für die Gliederung der äusseren Erscheinung. Diese äussere Erscheinung wird beherrscht von einem Blendarkaden- und Lisenensystem, das die toten Mauerwände auflöst in Leben und Bewegung. Dieses Leben spielt sich noch getrennt von der eigentlichen Struktur des Baues ab, es ist ihr nur äusserlich aufgesetzt, ist nur dekoratives Beiwerk. Man hat das Gefühl, als ob diese Häufung organischen Lebensausdrucks, wie sie sich in den wandbelebenden Säulenarkaden ausspricht, eine Art Notbehelf sei für das starke nordische Ausdrucksverlangen, das seine eigentliche Ausdrucksmöglichkeit, nämlich die überorganisch konstruktive Sprache, noch nicht gefunden hat. Denn in konstruktiver Hinsicht war ja der romanische Stil noch gebunden an das antike Schema. So konnte der nordische Formwille sich nur neben dieser baulichen Grundstruktur ausdrücken, nicht mit ihr, wie es die Gotik tat. Der Aufwand an äusserlicher mittelbarer Kraftentfaltung, die dem Grundgedanken des Baus entsprechend sich noch mit organischen Ausdrucksmitteln aussprach, musste den Mangel an unmittelbarer innerer Kraftentfaltung ersetzen. Damit hängt auch die Neigung des romanischen Stils zu barocker Ausartung zusammen. Denn als barock empfinden wir jede Stilerscheinung, die ein organisches Leben zeigt, das unter einem allzustarken Druck steht. Und dieser Ueberdruck entsteht immer dann, wenn die rechten Ventile verstopft sind und die eigentliche Auslösung nicht vor sich gehen kann, wenn die organischen Ausdrucksmöglichkeiten ein Leben bewältigen müssen, das eigentlich über ihre Kraft geht und nur von überorganischen Kräften bewältigt werden könnte. Und von überorganischer abstrakter Ausdrucksmöglichkeit — der eigentlich gotischen — ist der romanische Stil ebenso entfernt wie das Barock. Nur dass in dem einen Falle infolge der Abhängigkeit von der antiken Tradition der Weg dazu noch versperrt, im andern

Falle durch das Wiederaufleben und die absolute Vorherrschaft dieser selben antiken Tradition der Weg wieder verschüttet war. Der romanische Stil ist ebenso wie das Barock der Versuch einer Gotik mit untauglichen, nämlich nur organischen Mitteln. Und immer mehr kommt es uns zu Bewusstsein, wie die Renaissance nur eine Art Fremdkörper ist in dieser ungeheuren, sonst ununterbrochenen Entwicklung von den frühsten nordischen Anfängen bis zum Barock, ja zum Rokoko hin.

Das gestreckte Langhaus der Basilika lässt den ganzen Bau äusserlich als einen liegenden erscheinen. Bei der Tendenz des nordischen Kunstwollens, stehende, frei emporstrebende Bauten mit dem Ausdruck ungehemmter Aktivität zu schaffen, war es klar, dass man an dieser breit sich lagernden Basilikenform Anstoss nehmen würde. Es galt, ihr um jeden Preis eine Höhenentwicklung abzuringen. Das Ergebnis dieses Bestrebens ist das romanische Vielturmsystem, das an Stelle der horizontalen Akzentuierung der Basilika eine schon ganz kräftige Vertikalakzentuierung setzt. Auch hier ist es noch ein Versuch mit untauglichen Mitteln. Die Türme sind mehr oder weniger willkürlich aufgesetzt; ihre Höhenkraft wächst nicht unmittelbar aus der inneren Struktur des Baues heraus, und so können sie dann ohne diese konstruktive Schnellkraft den Eindruck materieller Schwere nicht überwinden. Auch hier ist das erlösende Wort noch nicht gesprochen, und so wird dann durch ein Vielerlei, durch eine Häufung der Effekte noch versucht, was sich der direkten Verwirklichung noch versagte. Nur von innen heraus konnte die Aenderung vor sich gehen. Nur aus dem innersten Herzen des Baues heraus konnte das Neue sich gestalten. Und sobald das geschehen war, sobald dieses entscheidende Stichwort gefallen war, ergab sich die äussere Gestaltung des Baues ganz von selbst. Erst musste der Bau seine eigentliche Seele gefunden haben, um sich vom Körper zu emanzipieren und dem gotischen Höhentrieb, diesem Drängen nach einer unendlichen immateriellen Bewegtheit die Zunge zu lösen.

Diese Emanzipation vom Körper, d. h. von der ganzen sinnlichen Bauauffassung der antiken Tradition, setzt im romanischen Stil ein mit den ersten Wölbungsversuchen. Mit den ersten Wölbungsversuchen greift der nordische Bau-

meister in den innersten Kern der bisher von ihm unangetasteten antiken Bauform ein.

Wir wollen diesen entscheidenden Vorgang in einem besonderen Kapitel behandeln.

BEGINNENDE EMANZIPATION VOM KLASSISCHEN BAUGEDANKEN

Die antike Architektur hatte sich, vom Orient angeregt, in hellenistischer Zeit und weiter in römischer Zeit eingehend mit dem Wölbungsproblem beschäftigt und die römische Provinzialkunst hatte auch auf nordischem Boden imposante Beispiele ihrer Lösungen hinterlassen. Aber die nun einsetzende mittelalterliche Wölbungskunst hat künstlerisch nichts, nur technisch etwas mit dieser antiken klassischen Wölbungstradition zu tun. Mit der orientalischen Wölbungstradition, die ebenso wie die spätere nordische auf malerische Raumgestaltung ausging, wären die künstlerischen Zusammenhänge schon leichter zu finden. Doch das würde uns zu weit führen. Um den fundamentalen Unterschied zwischen der klassischen und der gotisch-nordischen Wölbungsidee zu verstehen, müssen wir uns klarmachen, welchen künstlerischen Zwecken die klassische Wölbungskunst diente. Die Genesis klassischer Wölbungskunst hängt eng zusammen mit der in hellenistischer Zeit einsetzenden und in römischer Zeit zu ihrem Höhepunkt sich entwickelnden Innenraumgestaltung. Wir sahen, wie in griechischer Zeit der Raum als solcher keine künstlerische Rolle spielte; die griechische Baukunst erkannten wir als reine Tektonik ohne raumschaffende Absicht. In hellenistischer Zeit büsst das griechische Empfinden nun seine ganz auf substantielles, fassbares Sein gerichtete Plastik ein; durch die Berührung mit dem Orient wird es mit unsinnlichen geistigen Momenten durchsetzt und folgerichtig entwickelt sich aus der Tektonik eine raumschaffende Kunst. Wir haben diese Zusammenhänge schon an anderer Stelle behandelt. Aber selbst bei dieser Raumschaffungsabsicht blieb die eigentliche Antike klassisch, d. h. auch an den Raum tritt sie mit organischen Gestaltungszielen

heran und sucht ihn gleichsam wie etwas Organisch-Lebendiges, ja wie etwas Körperliches zu behandeln. Mit anderen Worten: an die Stelle der Formenklarheit als Ideal der griechischen Tektonik tritt die Raumklarheit als Ideal der römischen Architektur, an die Stelle der organischen Formenbildung tritt die organische Raumbildung, an die Stelle der Formplastik tritt die Raumplastik (wenn dieser kühne, die Sachlage aber richtig treffende Ausdruck erlaubt sein soll). Die Raumgrenzen sollen derartige sein, als ob der Raum sie sich gleichsam selbst gesetzt habe, um sich dem unendlichen Raum gegenüber zu individualisieren. Es soll der Eindruck natürlicher Raumgrenzen entstehen, innerhalb deren der Raum ein selbständiges, organisch gebundenes Leben führen kann. So soll das Unsinnliche, nämlich der Raum, wieder versinnlicht, das Immaterielle wieder materialisiert, das Unfassbare wieder objektiviert werden. Diesen künstlerischen Zwecken dient die klassische Raumkunst, deren glänzendste Leistung das Pantheon ist. Hier ist die Wölbung nur ein Mittel zur Verwirklichung einer sinnlichen Raumplastik, deren Ideal es ist, auch mit räumlichen Verhältnissen den Eindruck eines harmonischen, in sich ruhigen und ausgeglichenen Lebens zu schaffen. In diesem harmonischen Raumgebilde ist der Kampf von lastenden und tragenden Kräften nun ganz verschwunden. Was die griechische Tektonik nur indirekt, d. h. durch das ganze System symbolischer Vermittlungsglieder erreichen konnte, nämlich die Milderung des konstruktiv unumgänglichen Zusammenstosses von Last und Kraft, das erreicht die sinnliche Raumplastik des Römers durch die Wölbungskunst direkt: in weicher organischer Rundung nimmt die Wölbung alle tragenden Kräfte in sich auf und führt sie ohne alle Gewaltsamkeit zu einem ruhigen, selbstverständlichen Abschluss und Ausgleich. Es wäre schwer zu entscheiden, ob ein solches architektonisches Gebilde wie das Pantheon von der Erde emporsteige oder auf ihr laste, vielmehr heben sich durch die absolut organische Raumbildung diese Eindrücke von Tragen und Lasten gegenseitig auf: die lastenden und tragenden Kräfte befinden sich in einem reinen Gleichgewichtszustand.

Wir sehen also, in der römischen Kunst ist die Wölbung — abgesehen von ihrer rein praktischen Bedeutung bei Nutz-

bauten — das Ergebnis einer gewissen sinnlichen Raumplastik und damit trägt sie deutlich klassischen Charakter.

Unsere ganze Schilderung des unsinnlichen gotischen Kunstwollens weist uns schon den Weg zu der Erkenntnis der ganz anderen künstlerischen Bedürfnisse, denen die mittelalterliche Wölbungskunst gerecht werden soll. Sie ist nicht das Resultat irgendwelcher organischer, sinnlicher, plastischer Tendenzen, sie dient vielmehr einem übersinnlichen Ausdrucksstreben, das den Begriff der Harmonie nicht kennt. Nicht um einen Ausgleich tragender und lastender Kräfte, aktiver und passiver Kräfte, vertikaler und horizontaler Kräfte war es ihr zu tun, sondern die Aktivität, der Vertikalismus sollte allein den künstlerischen Ausdruck tragen. Die Ueberwindung der Last durch eine frei emporsteigende selbstherrliche Aktivität, die Ueberwindung der Materie durch einen immateriellen Bewegungsausdruck: das ist das Ziel, das der mittelalterlichen Wölbungskunst vorschwebt, das Ziel, das sie in der reifen Gotik erreichte. In der reifen Gotik kann man kaum von einer lastenden Decke sprechen. Der obere Abschluss des Raumes entsteht für die Anschauung und das Gefühl nur durch die Vereinigung der von allen Seiten herandrängenden unbelasteten Vertikalkräfte, die die Bewegung gleichsam im Unendlichen ausklingen lässt. Erst wenn wir uns dieses Ziel vor Augen halten, wissen wir die ersten Wölbungsversuche der nordischen Baukunst in ihrer ganzen folgenschweren Bedeutung zu würdigen. Nun erst sehen wir hinter den technischen Fortschritten den nach Ausdruck ringenden Formwillen, der sie auch zu künstlerischen Fortschritten macht.

Wir lassen bei unserer Betrachtung die Frage der Entlehnung von Bauformen ganz beiseite. Die Frage der Entlehnung wird erst dann akut, wenn die fremden Formen dem eignen Formwillen entgegenkommen, und dann handelt es sich eben nicht mehr um eine Entlehnung, sondern um eine selbständige Reproduktion. Dann dient die Kenntnis des Fremden höchstens als Stichwort, um den noch unentschlossenen und tastenden Formwillen zur Aussprache zu drängen. Sie provoziert und beschleunigt also nur, was in der inneren Entwicklungslinie schon vorgezeichnet und zum Ausdruck reif ist. So können diese äusseren Momente am

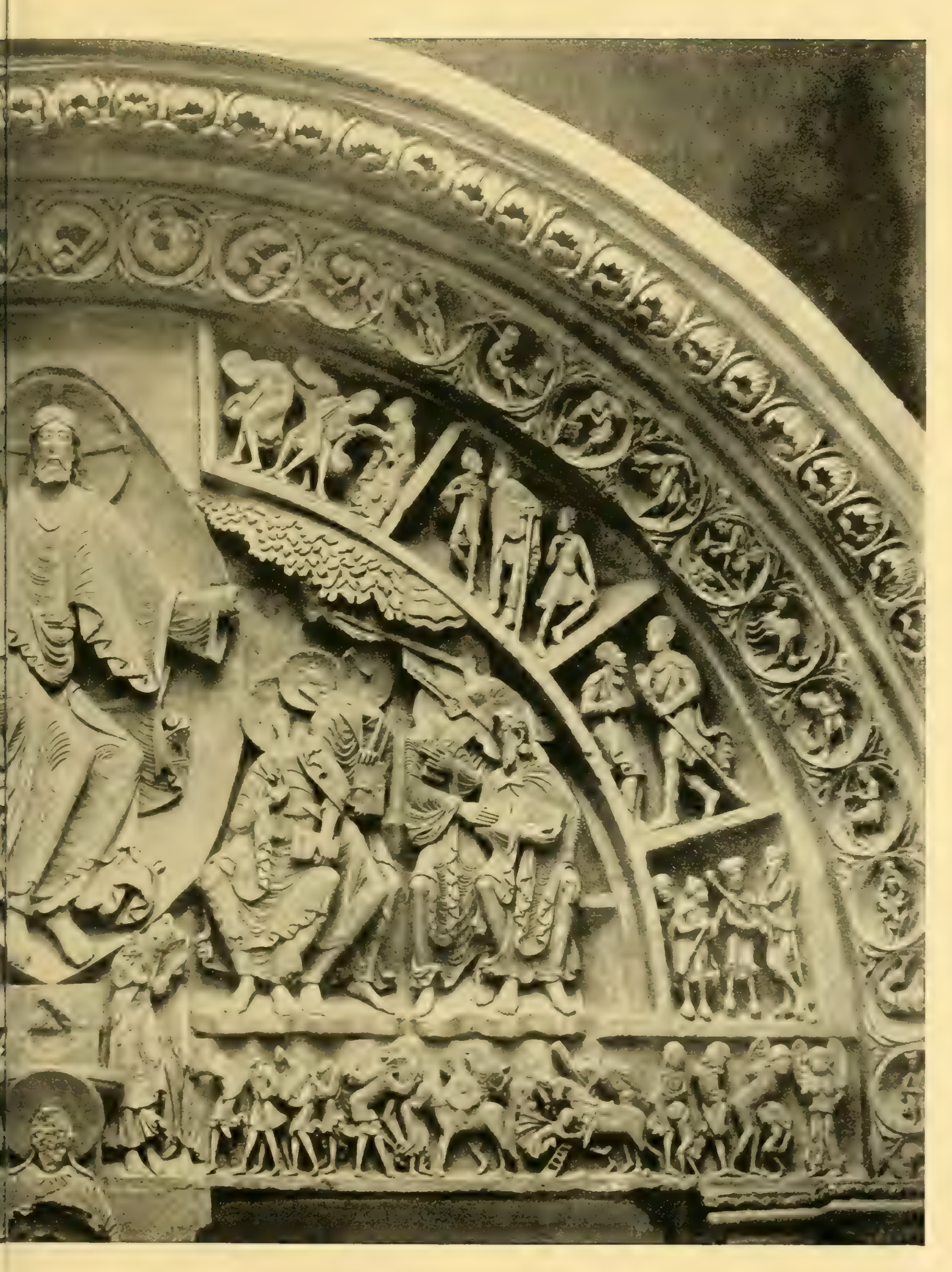
inneren Gang der Entwicklung nichts ändern, und füglich kann eine Betrachtung, die nur dieser inneren gleichsam unterirdischen Entwicklung gewidmet ist, von diesen irrelevanten äusseren Momenten ganz absehen. —

Mit der nächstliegenden und technisch einfachsten Ausgestaltung des Wölbeprinzips, dem Tonnengewölbe, begann die Entwicklung. Mit ihm versuchte man den ersten Angriff gegen die Decke und ihre Schwerkraft. Doch diese undifferenzierte, ausdruckslose, konstruktiv unakzentuierte Art des Wölbens bot in ihrer organisch geschlossenen Form dem abstrakten Ausdrucksverlangen des nordischen Kunstwollens keine Möglichkeit einzusetzen und sich zu betätigen. Für das unsinnliche nordische Kunstempfinden war diese gleichmässig runde Form, in der die aktiven und die passiven Kräfte ununterschieden waren, die also in konstruktiver Beziehung unakzentuiert war, eine tote Masse. Es musste versucht werden, aus dem gleichmässigen Wölbungszusammenhang ausgesprochene Akzente herauszulösen; es musste versucht werden, der Wölbungsmasse einen struktiven Aktivitätsausdruck zu geben, wie er dem gotischen Ausdrucksbedürfnis entsprach. Diesen künstlerischen Bedürfnissen kam das Kreuzgewölbe mehr entgegen, und so gelangt es im romanischen Stil zu einer Vormachtstellung, wie es sie zu keiner Zeit innegehabt hatte. Denn die ganze Behandlung — besonders in dekorativer Beziehung — des Kreuzgewölbes in römischer Zeit zeigt, dass es hier nicht um seines struktivmimischen Ausdruckslebens, sondern nur um seiner grossen technischen Vorzüge willen gepflegt wurde. Bezeichnend ist auch, wie der Süden Frankreichs mit seiner ununterbrochenen antiken Tradition dem Kreuzgewölbe keinen festen Aufnahmeboden geben wollte, obwohl doch durch die imposanten römischen Gewölbebauten in diesen Gegenden die beste Anleitung zur technischen Vervollkommnung der Gewölbekonstruktionen gegeben war. Südfrankreich machte den Schritt zum Kreuzgewölbe nicht, es blieb beim Tonnengewölbe und gab ihm eine monumentale, technisch äusserst raffinierte Ausgestaltung. Es tat den Schritt zum Kreuzgewölbe nicht, weil es seinem noch antik gefärbten Formgefühl widersprach. Je mehr wir aber nach Mittel- und Nordfrankreich kommen, je mehr das Germanische in der Völker-





VÉZELAY. TYM



ANONSKULPTUREN



mischung mitspricht, um so stärker sehen wir das Kreuzgewölbe dominieren, am stärksten schliesslich in der normannischen Baukunst. Wie sehr anderseits das Kreuzgewölbe dem klassischen Formwillen widerstrebte, zeigt am besten der von Burckhardt ausdrücklich betonte Widerwille der Renaissance gegen diese Gewölbeart. Man brauchte zwar das Kreuzgewölbe noch fortwährend, aber verhehlt. Oder man nahm ihm wie in römischer Zeit durch Kassettierung oder sonstige Detaildekoration den mimisch überzeugenden Ausdruck seiner Struktur.

Dem nordischen Formwillen aber kam das Kreuzgewölbe weit entgegen. Denn im Gegensatz zu der für nordisches Empfinden toten gleichmässigen Masse desTonnengewölbes ist hier schon eine klare übersichtliche Gliederung vorhanden. Der Gewölbevorgang erscheint hier schon als Aktion. Ein einheitlicher Höhenakzent kommt deutlich im Schnittpunkt der vier Gewölbekappen zum Ausdruck, und diese Akzentuierung des Scheitelpunktes gibt dem ganzen Gewölbe trotz seiner faktischen Gedrücktheit schon die Illusion des Zur-Mitte-Emporsteigens. Vom Tonnengewölbe, das nach der Seite des Aktiven und Passiven hin völlig undifferenziert war, unterscheidet sich also das Kreuzgewölbe durch seinen ausgesprochenen Aktivitätscharakter. Entscheidend für diesen Eindruck sind besonders die Grate, in denen die Gewölbekappen zusammenstossen; sie geben dem Gewölbe eine lineare Mimik, wie sie dem nordischen Kunstwillen ganz entsprach. Es ist verständlich, dass die weitere gotische Entwicklung an dieser Gratbildung einsetzt. Der erste Schritt war, diese lineare Mimik dadurch zu unterstreichen, dass man die Gratbögen mit Rippen umzog, die anfangs mit dem Gewölbe in keiner inneren Verbindung standen und neben ihrem Unterstützungszweck auch der linearen Ausdrucksverstärkung dienten. Auch die Römer hatten diese Rippenverstärkung schon geübt, aber es ist bezeichnend, dass hier „die Verstärkung mehr während der Ausführung als für das fertige Gebäude von Belang war“. (Dehio und Bezold.) Mit anderen Worten: bei den Römern spielte die Rippenverstärkung nur eine praktische, keine künstlerische Rolle, sie war nur Mittel zum Zweck. In der romanischen Kunst aber ist sie auch Selbstzweck und Träger künstlerischer

Ausdruckszwecke. Anderseits zeigt die deutsche Architektur viele Beispiele — besonders in Westfalen ist das Verfahren häufig —, dass die Rippen an das fertige Gewölbe angefügt werden und sich auf diese Weise deutlich als blosse Dekorationsglieder, d. h. blosse mimische Ausdrucksträger zu erkennen geben.

Der zweite grosse entscheidende Schritt in dieser Gratentwicklung ist dann der, dass man die innere Konstitution des Gewölbes sich mit dieser linearen Mimik decken lässt. Es ist die grosse gotische Umwälzung des Wölbungssystems, die die Gewölberippen zu den eigentlichen Trägern der Gewölbekonstruktion macht und die Gewölbekappen nur als Füllung in den Rahmen einspannt. Die Rippen werden zum innersten Gerüst der ganzen Konstruktion: die künstlerische Bedeutung der Rippen mit ihrer konstruktiven Bedeutung wird eins. Und wir werden sehen, wie sich dieser für das ganze gotische Problem entscheidende Vorgang immer wiederholt: wie das gotische Ausdrucksverlangen zuerst immer nur äusserlich sich zu betätigen vermag und sich jenseits der Konstruktion gleichsam nur dekorativ ausspricht, bis es endlich jene Sprache findet, in der allein es sich überzeugend ausdrücken kann, nämlich die abstrakte unsinnliche Sprache der Konstruktion. Dann fallen alle Aussprachshemmungen weg und die reine restlose Erfüllung des Ausdrucksvermögens ist gewährleistet.

Mehr oder weniger bewusst schwebte diese Idee, das Konstruktive Selbstzweck sein zu lassen, es zum Träger des künstlerischen Ausdrucks zu machen, dem nordischen Baumeister auch vor, als er den Pfeiler als stützendes Glied heranzog und ihn die Säule langsam verdrängen liess. Dieser Verdrängungsprozess ging nicht schnell vor sich; zu stark war die Suggestionskraft der antiken Tradition, als dass die Säule, diese eigentliche Repräsentantin antiker Baukunst, bald hätte absterben können. Nur verschämt wagt der Pfeiler anfangs sich neben ihr zu behaupten, bis es sich endlich zeigt, dass ihm die Zukunft der Entwicklung gehört. Und besonders in Gegenden, die weit vom Schauplatz des römischen Einflusses ablagen und deshalb der antiken Nachsuggestion weniger ausgesetzt waren, spielt die Pfeilerbasilika bald eine dominierende Rolle.

Es ist klar, warum das nordische Kunstgefühl der Säule widerstrebte und dem Pfeiler den Vorzug gab. Die konstruktive Funktion des Stützens wird in der Säule organisch veranschaulicht, für diese organische Veranschaulichung aber fehlte dem nordischen Kunstgefühl jene kultivierte Sinnlichkeit der Antike. Der Pfeiler dagegen ist ein ganz objektives Gebilde, das ohne jeden Ausdruckswert die Funktion des Tragens ausübt. Aber gerade dieser sein objektiv-konstruktiver Charakter bot dem abstrakten Ausdrucksverlangen des Nordens eine ganz andere Möglichkeit des Einsetzens als die in organischer Ausdruckswelt befangene Säule.

Die Tatsache, dass der rechteckige Pfeiler schon in frühromanischer Zeit auftaucht, beweist, dass er zuerst nur deshalb Aufnahme fand, weil seine Gestaltung dem nordischen Ausdrucksverlangen entgegenkam. Dass sein Erscheinen mit den ersten Wölbungsabsichten zusammentreffe, wie meist gesagt wird, trifft nicht zu. Wohl aber erhält mit den Wölbungstendenzen die äusserliche Vorliebe für ihn eine innere technische Berechtigung, d. h. seine bloss künstlerische Bedeutung wird im Zusammenhang mit den Ueberwölbungszwecken auch zu einer konstruktiven. Denn da der Gewölbedruck bei den Kreuzgewölben kein gleichmässiger ist, sondern auf die vier äusseren Eckpunkte konzentriert wird, so bedurfte es für diesen auf die unteren Ecken konzentrierten Gewölbedruck einer stärkeren Unterstützung, als sie die schwache Säule bieten konnte. So bot sich dann der Pfeiler als gegebener Ersatz für die Säule an.

Durch diesen konstruktiven Zusammenhang von Gewölbe und Pfeiler verliert der Pfeiler aber schon leise seinen objektiven Charakter. Sein latenter Ausdrucksgehalt wird gleichsam durch die in engem Zusammenhang mit ihm stehenden Gewölbegurten und Gewölberippen erweckt. Er ist kein objektives Stützglied mehr, wie er es in der flachgedeckten Basilika war. Nachdem er durch vorgelagerte Säulen, die die Gewölberippen auffangen, die Fühlung mit der Gewölbedecke gefunden, scheint seine lebendige Tatkraft geweckt, scheint auch er nicht mehr zu tragen, sondern emporzusteigen. Als aktives Glied nimmt er an der in Entwicklung begriffenen allgemeinen Vertikalbewegung teil und der konstruktive Zusammenhang von Pfeiler- und

Gewölbesystem beginnt sich in einer klaren überzeugenden Mimik auszusprechen.

Dieses schlichte Zurückgehen auf die konstruktiven Grundelemente des Baues unter Verzicht auf alle organisch-antike Uebersetzungskünste gibt dem Innenaufbau des romanischen Domes sein Gepräge. Es zeigt sich im Grossen und im Kleinen. Im Einzelnen mag an die romanische Kapitellgestaltung erinnert werden. Der Vergleich eines romanischen Würfelkapitells in seiner klaren tektonischen Form mit einem antiken Kapitell zeigt vielleicht am besten die Tendenz des romanischen Baumeisters, zurückzugehen auf klare konstruktive Sachlichkeit. Es ist sein mehr negativer Prozess, der sich in alledem zeigt, ein Prozess, der nötig war, um die Bahn freizumachen für die künftige Entwicklung. Erst musste die Struktur in ihrer Sachlichkeit von all dem sinnlichen Beiwerk, mit dem sie der klassische Kunstwille verquickt hatte, gereinigt werden, erst musste den konstruktiven Kräften gleichsam zum Sammeln geblasen werden, ehe mit diesen Kräften allein der grosse künstlerische Ausdruck des Mittelalters erreicht werden konnte.

Wohl ist also die Struktur in der romanischen Architektur schon herausgeholt, aber sie ist noch nicht gesteigert worden, das grosse gotische Pathos hat noch nicht eingesetzt. Der romanische Stil ist eine Gotik ohne Enthusiasmus, eine Gotik, die noch in materieller Schwere befangen ist, eine Gotik ohne letzte transzendentale Auslösung. Man ist auf die Logik zurückgegangen, aber noch ohne einen überlogischen Zweck damit zu verfolgen. Dieser Ernst, der zu einem guten Teil Schwerfälligkeit ist, diese Sachlichkeit, die zu einem gewissen Teil Nüchternheit ist, diese gedrängte und zurückgehaltene Wucht der Erscheinung, die feierlich wirkt, ohne mitzureissen, prädestinieren den romanischen Stil zum eigentlich protestantisch-deutschen Stil, und es ist darum kein Zufall, dass der moderne protestantische Kirchenbau mit Vorliebe wieder an den romanischen Stil anknüpft. Die Halbheit, die Zwitterhaftigkeit, die dem Protestantismus anhaftet, dieses Schwanken zwischen rationalistisch-scholastischen und metaphysischen Elementen, zwischen strenger Gebundenheit ans Wort und individueller Freiheit: all dieses spiegelt sich auch im romanischen Stil wider. Auch er ist voller



APOSTEL AUF DEN SCHULTERN DER PROPHETEN AM DOM ZU BAMBERG

Aufnahme von Dr. F. Stoedtner, Berlin.



innerer Widersprüche. So ist er schon halb gotischer Gerüststil, halb noch antiker Massenstil, so zeigt er bei strengster Gebundenheit im Grundriss auf der anderen Seite eine Willkür, die Dehio zu der Feststellung führt, dass die Symmetrie in ihrer strengsten Form dem romanischen Stil geradezu unbehaglich gewesen und von ihm deshalb immer, gelinder oder entschiedener, gebrochen worden sei. Bei keinem Stil hängen strenge Gebundenheit und Willkür so zusammen wie beim romanischen Stil, bei keiner Religion liegen sie so nahe beieinander wie bei dem Protestantismus.

Der deutsch-nationale Charakter des romanischen Stils unterscheidet ihn deutlich von der internationalen, universalen Gotik. Der romanische Stil ist der Stil der stark und wenig gemischten germanischen Länder; in der Normandie, in Burgund, in der Lombardei und schliesslich im eigentlichen Deutschland ist er am festesten verankert. Seine Blüte ist eng verbunden mit den grossen Tagen deutscher Kaiserherrschaft. Mit dem Untergang dieser Kaisermacht endet auch seine Glanzzeit.

VOLLENDETE EMANZIPATION IN DER REINEN GOTIK

Wir sahen, wie im romanischen Stil die nordisch-gotischen Formenergien schon selbständig geworden sind, wie sie charaktervoll neben der antiken Tradition ihren Platz behaupten. Wir sahen aber auch, wie sie bei diesem Nebeneinander stehen blieben, wie ihnen die Kraft zur letzten Konsequenz, zur völligen Emanzipation von der antiken Tradition fehlte. Zu dieser grossen und entscheidenden Tat war ein Enthusiasmus, ein Elan des Wollens nötig, wie ihn die Völker vorwiegend germanischen Charakters in ihrer Schwerfälligkeit nicht aufbrachten. Ihr dumpfes chaotisches Drängen blieb traditionell, blieb materiell gebunden, ihnen fehlte der grosse entscheidende Ruck, um sich von dieser Gebundenheit zu befreien, und so bietet denn der romanische Stil nur das Bild unterdrückter, gebundener, zurückgehaltener Kraft dar.

Der Anstoss zur Befreiung dieser Kraft musste von aussen kommen. Es ist der romanische Westen Europas, dem diese Funktion zufällt. Er gibt dem unentschlossenen nordischen Kunstwollen die grosse Initiative, die es zur völligen Befreiung führt. Der germanische Norden in seiner Schwerfälligkeit war immer unfähig, das Unklarempfundene und Ersehnte selbständig zu formulieren, immer ist es der von romanischen Elementen dominierte Westen Europas, der das Gesetz der nordischen Trägheit durchbricht und in einer grossen Aufwallung seiner Energien das Wort ausspricht, das dem germanischen Norden gleichsam auf der Zunge gelegen hat.

Da wo die germanischen und romanischen Elemente am innigsten sich durchdringen, im Herzen Frankreichs, da geschieht die befreiende Tat, da wird das Stichwort ausgesprochen, mit dem die eigentliche Gotik einsetzt. Der romanische Enthusiasmus, der aufs höchste angespannt werden kann, ohne dabei seine Klarheit zu verlieren, er findet die klare Formulierung für das unklare nordische Wollen, mit anderen Worten: er schafft das gotische System.

Trotzdem kann man Frankreich nicht das eigentliche Heimatland der Gotik nennen: nicht die Gotik entstand in Frankreich, nur das gotische System. Denn die romanischen Elemente des Landes, die Frankreich zu dieser Kraft der Initiative und zu dieser Kraft der klaren Formulierung befähigten, sie waren es anderseits auch, die den Zusammenhang mit der antiken Tradition und ihrem organisch gefärbten Kunstwillen wachhielten. Nachdem der erste Enthusiasmus erloschen, nachdem die romanischen Elemente auf den vom germanischen Norden ausgehenden Reiz zur klaren Formulierung des gotischen Gedankengangs mit einer grossen Kraftanstrengung, mit einer gewaltigen für die ganze Gotik entscheidenden Leistung geantwortet hatten, ist ihre Mission sozusagen erfüllt, und es stellt sich eine Selbstbesinnung ein, während der das von der grossen mittelalterlichen Aufgabe vorübergehend gänzlich zurückgedrängte klassische Kunstempfinden sich wieder zum Worte meldet. Für die gotische Einseitigkeit war in diesem Lande glücklichster Rassenmischung eben auf die Dauer keine Heimat. Die romanische Freude an dekorativer Geschlossenheit, an sinnlicher Klar-

heit und organischer Harmonie hielt das germanische Bedürfnis nach Uebertreibung, nach Exzessivität zu sehr nieder. So kommt es, dass auch über den schönsten und reifsten gotischen Bauten Frankreichs doch ein unverkennbarer Hauch organisch abgeklärten Renaissanceempfindens liegt. Nie kommt es zu einem völligen Vertikalismus, immer halten horizontale Akzentuierungen das Gegengewicht. So kann man wohl sagen, dass Frankreich die schönsten lebendigsten gotischen Bauten geschaffen hat, aber nicht die reinsten. Das Land der gotischen Reinkultur ist der germanische Norden. Insofern zeigt sich die Berechtigung der im Anfang unserer Untersuchungen aufgestellten Behauptung, dass die eigentliche architektonische Erfüllung des nordischen Formwillens in der deutschen Gotik vorliege. Zwar ist auch die englische Baukunst einseitig gotisch gefärbt; zwar pflegt England, das in sich zu fest konstituiert und abgeschlossen war, um durch die Renaissance in seinem eigenen Kunstwollen so desorientiert zu werden wie Deutschland, die Gotik noch bis auf den heutigen Tag als nationalen Stil. Aber es fehlt dieser englischen Gotik doch der unmittelbare Elan der deutschen Gotik, ihr starkes an Hemmungen sich brechendes und sich steigerndes Pathos. Die englische Gotik ist reservierter, fast möchte man sagen phlegmatischer und läuft deshalb leicht Gefahr, frostig und steril zu erscheinen. Vor allem ist sie äusserlicher, spielerischer als die deutsche Gotik. Was bei dieser als innere Notwendigkeit wirkt, wirkt bei der englischen Gotik wie mehr oder weniger willkürliche Dekoration.

Trotz der unbestreitbaren Tatsache, dass die Gotik in den germanisch gefärbten Ländern am festesten verankert war und sich dort am längsten gehalten hat, darf man Dehio wohl recht geben, wenn er sagt, dass die Gotik an keine nationale Bedingtheit unmittelbar gebunden, sondern eine übernationale Zeiterscheinung gewesen sei, die eben jenes hohe Mittelalter charakterisiert, in dem die nationalen Unterschiede unter der Glut eines die ganze europäische Menschheit erfassenden religiösen und kirchlichen Einheitsbewusstseins zusammenschmolzen.

INNERER AUFBAU DER KATHEDRALE

„Ist es nicht etwas dem von der Kirche gekämpften Kampf gegen den natürlichen Menschen Verwandtes, wenn die Gotik den Stein zu Bildungen nötigt, in denen es seine Schwere, seine Brüchigkeit, sein natürliches Lagerungsbestreben scheinbar vergessen, scheinbar ein höheres lebendiges Wesen angenommen hat? Ist es nicht ein sehr absichtlicher Widerspruch gegen die gemeine Erfahrung, ein Verlangen nach wundergleichen Wirkungen, das dem Scharfsinn der Baumeister zum Ziel setzt, alles das, was dem inneren Aufbau Halt gibt, für das Auge verschwinden zu machen? Ohne Frage, diese ganze, für den ästhetischen Eindruck entscheidende Seite der Gotik hat mit dem angeblich sie beherrschenden Streben nach konstruktiver Wahrheit nichts zu tun. Wer den reichlichen Tropfen Mystik, der dem Kalkul ihrer Meister zugemischt war, nicht herauszufühlen vermag, der wird auch das, was diese als Künstler, d. h. als echte Söhne und legitime Sprecher ihrer Zeit, zu sagen hatten, nicht verstehen."

Diese Sätze Dehios stellen wir dem Kapitel über die eigentliche Gotik voraus, weil sie den wahren Charakter aller technischen Fortschritte der Gotik so treffend kennzeichnen, weil sie uns von vornherein darauf hinweisen, wie der ganze Aufwand an logischem Scharfsinn, den die gotischen Konstrukteure aufbringen, im letzten Grunde nur überlogischen Zwecken dient.

Der logischen und psychologischen Interpretation des gotischen Systems, wie sie neben Dehio von vielen anderen versucht worden ist, ist kaum etwas Neues hinzuzufügen. Ueber dieses Thema ist schon so viel Geistreiches und Tiefdurchdachtes gesagt worden, dass der Gefahr des unbewussten Plagiats kaum zu entgehen ist. Auch geht es uns bei unseren Untersuchungen ja weniger um diesen Höhepunkt der Gotik, als um jene heimliche Gotik, die sich in der ganzen Kette der vorgotischen Stile schon äussert und deren Zusammenhang mit der engeren Gotik wir in erster Linie aufzeigen wollten. So dürfen wir uns also kurz fassen.

Der romanische Stil war, wie wir sahen, noch Massenstil, d. h. die natürliche Schwerkraft des Steins, seine materielle Wesenheit war noch die Grundlage sowohl der Konstruktion wie des ästhetischen Eindrucks. Da dieser Stil sich unter der Nachsuggestion jener antiken Bauempfindung gebildet hatte, die der Materie ein organisches Ausdrucksleben abgewonnen hatte, so war vor allem ein gewisser Entorganisierungsprozess der Materie nötig, um ihn dem nordischen Formwillen anzupassen. Was im romanischen Stil nach dieser Entorganisierung bleibt, das ist die Materie als solche, die Materie, die entsinnlicht, aber noch nicht vergeistigt ist. Aeusserliche Ansätze zur Vergeistigung, d. h. zur Gliederung der Materie, zur Auslösung aktiver Lebenskräfte aus ihr, setzen im romanischen Stil schon ein, sie bleiben aber, wie gesagt, im Aeusserlichen stecken, sie verbinden sich noch nicht mit der inneren Konstruktion. Den ersten Schritt zu dieser inneren Vergeistigung konstatierten wir am Rippensystem des Kreuzgewölbes. Es ist der erste Schritt in die eigentliche Gotik hinein, als diese Rippen ihren Charakter als blosse mimische Ausdrucksverstärkung aufgeben, um die statische Führung des Gewölbes zu übernehmen und also gleichzeitig Ausdrucks- und Funktionsträger zu werden.

Die hier beginnende Entwicklung wird aber erst zu folgeschwererem und durchgreifenderem Ergebnis gebracht durch die Einführung des Spitzbogens.

Es ist interessant, dass eine Form, die, rein äusserlich genommen, mit ihrem starken einheitlich nach der Höhe akzentuierten Aktivitätsausdruck gleichsam ein kurzes lineares Schema des mittelalterlichen Transzendenzstrebens und damit des gotischen Ausdrucksverlangens ist und die deshalb manchmal wohl nur aus dekorativen äusseren Gründen Aufnahme in das Bausystem fand, sehr bald eine konstruktionelle Verwendbarkeit offenbarte, die dem konstruktiv noch gehemmten gotischen Formwillen mit einem Schlage freie Bahn machte. Nur weil die dekorative Bedeutung des Spitzbogens sich so mit seiner konstruktiven deckt, gelangte er zum Ruf des massgebenden gotischen Stilkriteriums. Wobei man allerdings die unvergleichlich wichtigere innere Bedeutung meist über der aufdringlicheren äusseren Bedeutung übersah. Die konstruktionellen Vorteile

des Spitzbogens waren natürlich auch vorher längst bekannt: der Spitzbogen ist so alt wie die Kunst des Wölbens überhaupt. Insofern kann man also nicht von einer Erfindung der Gotik sprechen. Wohl aber hat sie allein ihn und seine konstruktive Bedeutung zum Element eines ganzen mit äusserster Konsequenz durchgeführten Systems gemacht.

Solange man an dem Rundbogen festhielt, war es technisch schwierig gewesen, andere als quadratische Grundrisskompartimente zu überwölben. Denn nur bei gleicher Spannweite der Pfeilerabstände ergaben sich gleiche Scheitelhöhen. So ward man zu jener quadratischen Bindung des Grundrisses genötigt, die zwar dem romanischen Bau eine sehr ernste und feierliche Erscheinung gibt, anderseits aber der durch Seitenschiffe und Mittelschiff durchgehenden vertikalen Streckung, wie sie der nordische Bauwille ersehnte, Fesseln anlegte. Denn neben einem Hauptschiffsquadrat konnten immer nur zwei kleine Seitenschiffsquadrate angeordnet werden. Ein inniger Zusammenhang der Nebenschiffwölbung mit der Hauptschiffwölbung wurde dadurch unerreichbar. Die Rhythmik von Hauptschiff und Seitenschiffen war eine ungleiche. Wo das Hauptschiff einen grossen Schritt machte, machten die Seitenschiffe zwei kleine. Sie liefen also nur nebeneinander her, nicht miteinander. Die Gemeinschaftlichkeit lag nur in der Vorwärtsbewegung, nicht in der Höhenbewegung. Und da die Höhenentwicklung nun das eigentliche Ziel des nordischen Bauwillens war, so ist es klar, wie sehr er an dieser quadratischen Gebundenheit litt, die eben die einheitliche Höhenentwicklung des Baus zurückhielt.

Die altchristliche Basilika hatte ihr Ziel im Altar. Mit energischem Linienzwang leitete sie die ganze Aufmerksamkeit auf diesen Endpunkt der Bewegung, den Altar, hin. Auch die gotische Kathedrale kennt einen Linienzwang. Aber sein Ziel ist ein anderes. Es ist jene irreale Linie in verschwindender Höhe, nach der alle ihre Kräfte, all ihre Bewegtheit orientiert sind. Die Basilika hatte ein bestimmtes Ziel, die gotische Kathedrale ein unbestimmtes. Ihre Bewegung verklingt im Unendlichen. Da nun bei beiden Baurichtungen die Bedingungen des Kults im allgemeinen und damit auch die praktischen Raumbedürfnisse dieselben blieben, so konnte



GESIMS MIT LÖWE UND AUFERSTEHUNG
AM DOM ZU FREIBERG i. S.
Aufnahme von Dr. F. Stoedtner, Berlin.



die Höhenentwicklung der Gotik sich nur neben, nur trotz dieser vom Kult geforderten Längsentwicklung des Baues entwickeln. Die Längsentwicklung des Baues blieb also durch die oblonge Grundrissgestaltung des Ganzen erhalten. Während nun das gebundene romanische System mit seinen rhythmisch ausdruckslosen, in der Richtungsangabe unentschiedenen Quadraten dieser Längsentwicklung des Ganzen noch keine gleichwertige Höhenentwicklung entgegensetzen konnte, war es dem gotischen System durch den Spitzbogen und seine konstruktive Ausnutzung möglich, dieses grosse Oblongum des Gesamtgrundrisses, dem gegenüber die romanischen Jochquadrate trotz aller Ueberwölbungen ohnmächtig waren, aufzulösen in ein System ebenfalls oblonger Kompartimente, deren Langseiten aber durchschnittlich nicht dieselbe Richtung wie die Langseite des Gesamtgrundrisses hatten, sondern die entgegengesetzte. So wirkten sie also derart, dass sie die einseitige Längsentwicklung des Baues paralysierten und eine gleichwertige Breitentwicklung an seine Stelle setzten, die im Zusammenhang mit den schon erreichten Wölbungszielen zu einer einheitlichen Höhenentwicklung führte. Die oblonge Gestaltung des Gesamtgrundrisses kommt dieser Höhenentwicklung jetzt sogar zustatten. Denn durch sie erhält der ganze Bau den Charakter eines aus relativ engen seitlichen Grenzen sich mit doppelter Dynamik entwickelnden Höhenstrebens.

Diese Möglichkeit einer durch den ganzen Bau durchgehenden, Mittelschiff und Seitenschiffe gleichmässig erfassenden Höhenstreckung — der sogenannten gotischen Travée — ergibt sich, wie gesagt, erst durch den Spitzbogen und seine konstruktiven Konsequenzen. Denn erst durch den modulationsfähigen Spitzbogen war es möglich, auch bei ungleichen Pfeilerabständen — also über oblongen Grundrisskompartimenten — gleiche Scheitelhöhen zu erreichen. Das schwerfällige Verhältnis 1 : 2 der Gewölbejoche des Mittelschiffs zu denen des Seitenschiffs verschwindet; Mittelschiff und Seitenschiffe erhalten dieselbe Anzahl von innig miteinander in Verbindung stehenden Gewölben; sie laufen nicht mehr nebeneinander einem in der Längsausdehnung gesetzten Ziele zu, sondern sie erheben sich miteinander der Höhe zu.

Der Hauptakzent des ganzen Baues ruht nun also auf dem Mittelschiff und seiner himmelanstrebenden Bewegung. Alles andere ordnet sich ihr unter, alles andere ist von ihr abhängig. Die Seitenschiffe, die im romanischen System noch als eigenwillige, gleichwertige Raumabschnitte fungierten, erhalten ihren ästhetischen Sinn jetzt nur durch die im Mittelschiff gegebene Bewegung, der sie gleichsam nur als Auftakte dienen. Wenn dieser Auftakt durch Einführung zweier weiterer Seitenschiffe noch verstärkt wird, so entspricht das nur dem echt gotischen Bedürfnis nach Häufung der Einzeleffekte zu Verstärkung des Gesamteindrucks. Durch reichere Ausgestaltung des Vorspiels wird dem Hauptsatz des Bauganzen, der Mittelschiffbewegung, keine Kraft entzogen, vielmehr wirken seine grossen starken Linien nach der synkopenartigen Verzögerung, wie sie durch die Seitenschiffe gegeben wird, nur noch um so stärker und wuchtiger.

Durch die Einführung des Spitzbogens in den Gewölbeaufbau gelangt der im romanischen Stil schon einsetzende Entmaterialisationsprozess des Baukörpers zu seinem Abschluss. Der romanische Stil hatte nur eine äussere Trennung der statisch wirkenden und raumabschliessenden Elemente erreicht, der gotische negiert die nur raumabschliessenden nun gänzlich und baut das Bauganze einzig und allein aus den statisch wirkenden Baugliedern auf. Schon in romanischer Zeit hatte sich diese Bewegung in der Verstärkung der Gewölberippen geäussert, in der Trennung von statisch führendem Rippenwerk und funktionslos eingebauter Gewölbekappe. Der Gewölbedruck wurde auf die vier Eckpfeiler konzentriert, über denen sich die Wölbung aufbaute, und die Wand zwischen den Pfeilern dadurch entlastet. Es war der erste Schritt auf dem Wege, an dessen Ende die völlige Auflösung der Wand stand. Schon war sie zu einem guten Teil gleich den Gewölbekappen funktionslose Füllung geworden. Der starke Seitendruck aber, den die noch im Halbkreis geführten Bogen auf die Pfeiler ausübten, nötigte vorläufig noch zu einer massiven Bildung derselben, die dem romanischen Stil kein endgültiges Hinausgehen über den Wandcharakter erlaubte und deshalb von dem gotischen Formwillen als etwas zu Ueberwindendes betrachtet wurde. Erst die Einführung des Spitzbogens

im Gewölbebau gab dem gotischen Baumeister die Möglichkeit, sein Streben durchzusetzen nach einem sehnenstraffen geschmeidigen Gliederbau, von dem alles überflüssige Fleisch, alle überflüssige Masse entfernt worden war. Denn der viel geringere Seitendruck der Spitzbogenwölbung erlaubte eine höhere und schlankere Bildung der stützenden Pfeiler und ermöglichte so erst jene durchgehende Lockerung des statischen Aufbaus, jenen Ausdruck schlanker, geschmeidiger und unbeschwerter Aktivität, wie er dem gotischen Ausdrucksbedürfnis entsprach. Es ist wie eine grosse Selbstbesinnung, die nun — mit der Einführung des Spitzbogens — durch den Bau geht. Das Stichwort scheint ausgesprochen zu sein, das sein zurückgehaltenes Tätigkeitsbedürfnis seinen pathetischen Ausdrucksdrang zum Worte kommen lässt. Der ganze Bau reckt sich in dem freudigen Bewusstsein, nun von aller Schwere der Materie, von aller irdischen Gebundenheit befreit zu sein. Die Pfeiler werden hoch, schlank und geschmeidig; die Wölbung verliert sich in schwindelnden Höhen. Und doch dient dieser weit in die Höhe entrückten Wölbung alles. Der ganze Bau scheint nur um ihretwillen zu existieren. Die Wölbung beginnt gleichsam schon in Fusshöhe des Baues. Alle die vom Boden aufsteigenden und die Pfeiler wie lebendige Kräfte umzüngelnden grossen und kleinen Dienste wirken in konstruktiver und ästhetischer Hinsicht nur als Aufbau der Wölbung. In geschmeidiger Kraft schnellen sie vom Boden empor, um allmählich in einer sanften Bewegung auszuklingen. Ein Schlussstein in der Scheitelhöhe des Gewölbes, dem trotz seiner faktischen Schwere, wie sie seiner konstruktiven Funktion als Widerlager entsprach, jeder ästhetische Eindruck der Schwere fehlt und der eher wie ein blütenhaft-leichter und selbstverständlicher Abschluss erscheint, fasst die von beiden Seiten herandrängende Bewegung einheitlich zusammen.

Bei der Schilderung dieses gotischen Innenaufbaus hat sich unsere Terminologie unwillkürlich verändert. Sie hat eine ganz andere sinnlichere Klangfarbe angenommen. Wir sprechen nun von geschmeidigen lebendigen Kräften, sprechen von straffen Sehnen, von blütenhaften Abschlüssen: wird durch solche der Vorstellung des Organischen ent-

nommene Epitheta nicht das Abstrakte, Ueberorganische, Mechanische gotischer Bewegtheit, wie wir es als Grundlage des nordischen Kunstwollens erkannten, in Frage gestellt? Wir müssen auf diese Frage eingehen, denn die Antwort zeigt uns, dass das nordische Kunstwollen nur auf ausdrucksstarke Bewegtheit ausging und dass ihm jene abstrakte mechanische Bewegtheit nur deshalb lieber war, weil sie eben an Ausdrucksstärke der organischen Bewegtheit, die immer an organische Harmonie gebunden und deshalb mehr der Schönheit als der Macht des Ausdrucks dient, weit überlegen ist. (So wie eine mechanisch regulierte Marionette ausdrucksstärker als ein lebendig agierender Mensch ist.) Sie zeigt uns anderseits, dass das gotische Kunstwollen, wo ihm durch äussere Umstände die abstrakten Ausdrucksmittel vorenthalten waren, die organischen Ausdrucksmittel bis zu dem Grade steigert, dass sie der Bewegungswucht mechanischen Ausdrucks nahekommen.

In diesem Falle befindet der Gotiker sich bei dem Innenaufbau seiner Kathedralen.

Der Gotiker ist nicht reiner Tektoniker wie der Grieche. Er ist vielmehr, den grossen in hellenistischer Zeit einsetzenden Vergeistigungsprozess des Empfindens fortsetzend und abschliessend, Innenraumgestalter. Der Raum ist nicht mehr ein blosses Akzidens eines rein tektonischen Prozesses, sondern er ist das Primäre, er ist der direkte Ausgangspunkt der baukünstlerischen Konzeption. Es handelte sich für den Gotiker nun darum, diesem Raum ein Ausdrucksleben abzugewinnen, das den ideellen Zielen seines Kunstschaffens entsprach.

Der Raum ist nun etwas an und für sich Geistiges und Unfassbares. Er entzieht sich also in dieser seiner Wesenheit jeder ausdrucksschaffenden Formkraft. Denn einem Etwas, das wir nicht fassen können, können wir auch keinen Ausdruck geben. Fassen können wir den Raum nur, wenn wir ihm seinen abstrakten Charakter nehmen, wenn wir ihn unserer Vorstellung als etwas Körperliches substituieren, kurz, wenn wir aus dem Raumerlebnis ein Sinnenerlebnis, wenn wir aus dem abstrakten Raum den realen, atmosphärischen Raum machen. Der abstrakte Raum hat kein Leben und keine Schaffenskraft kann ihm einen Ausdruck



DACHSKULPTUREN DER KATHEDRALE ZU AMIENS



abgewinnen, der atmosphärische Raum dagegen hat ein inneres Leben, das unmittelbar auf unsere Sinne wirkt und das damit unserer Gestaltungskraft eine Handhabe bietet.

Das Vergeistigungsdrängen des Gotikers sieht sich also hier bei der Raumgestaltung vor eine organisch-sinnliche Ausdruckssphäre gestellt. Seine eigentliche Sphäre, das Unsinnliche, ist ihm versperrt: so bleibt ihm nur der Ausweg, das Sinnliche ins Uebersinnliche überzuleiten. Dem sinnlichen Raumerlebnis musste eine übersinnliche Wirkung abgewonnen werden, d. h. die sinnlichen Ausdrucksmittel mussten in einer Weise gesteigert werden, dass ein übersinnlicher Eindruck zustande kam. Hier stellt sich die innere Verbindung der Gotik mit dem Barock wieder ein. Denn in der sinnlichen Pathetik des Barock tobte sich eben dieser selbe gotisch-mittelalterliche Formwille aus, nachdem ihm nämlich durch die Renaissance sein eigentliches Ausdrucksmittel das Abstrakte, Ueberorganische genommen war. So haftet dem Barock derselbe Charakter des Sinnlich-Uebersinnlichen an wie der gotischen Raumwirkung.

Diese spezifische Note gotischen Raumschaffens und Raumempfindens wird uns besonders klar, wenn wir an die gesunde klare Raumplastik der römischen Baukunst zurückdenken, wie sie sich beispielsweise im Pantheon ausdrückt. Hier fehlt jedes Pathos. Die Klarheit des Raumgebildes hält jede übersinnliche mystische Empfindung fern. Der römische, klassisch gefärbte Formwille wollte dem Raum nur ein organisch selbständiges, in sich harmonisch geschlossenes und beruhigtes Leben geben.

Wer in das Pantheon hineintritt, der fühlt sich von seiner individuellen Isoliertheit befreit; stumme feierliche Raummusik führt ihn zu einer wohltuenden, erlösenden, sinnlichen Sammlung; er schwingt mit in dem unsagbar beglückenden Rhythmus räumlichen Lebens; er fühlt sich sinnlich geklärt. Und was will der klassische Mensch anderes in all seiner Kunst als dieses erhabene Glück ideeller sinnlicher Klärung.

Wer aber in eine gotische Kathedrale hineintritt, dem widerfährt etwas anderes als eine sinnliche Klärung. Dem widerfährt eine Sinnenberauschung. Nicht jene direkte grobe Sinnenberauschung, die das Barock bringt,

sondern eine mystische Sinnenberauschung, die nicht von dieser Welt ist.

Der gotische Raum ist ungezügelte Aktivität. Er stimmt nicht feierlich und ruhig, sondern er überwältigt. Er nimmt den Eintretenden nicht mit weichen Gebärden auf, sondern er reisst ihn gewaltsam mit sich fort, wirkt als ein mystischer Zwang, dem willenlos sich zu unterwerfen der belasteten Seele eine Wonne dünkt.

Diese Betäubung durch das Fortissimo der Raummusik entsprach eben ganz der gotischen Religiosität und ihrem Erlösungsdrang. Wir sind hier weit von aller klassischen Welt entfernt. Der klassische Mensch bedurfte, um religiös und feierlich gestimmt zu werden, nur der Raum k l a r h e i t. Seine religiöse und künstlerische Beglückung war eng gebunden an Harmonie und Ausgeglichenheit. Er blieb ein Plastiker auch als Raumgestalter. Den gotischen Menschen dagegen vermochte nur die Raumpathetik religiös zu stimmen. Nur diese Pathetik hob ihn über seine irdische Gebundenheit und seine innere Misere hinweg; nur in dieser Rauschsteigerung, die bis zur Selbstvernichtung ging, vermochte er Ewigkeitsschauer zu spüren. So nötigt ihn sein innerer Dualismus auch als Raumgestalter zur Transzendenz, zur Mystik. Wo der klassische Mensch nur sinnlich gesammelt werden will, da will er sich sinnlich verlieren, will er durch Selbstaufgabe des Uebersinnlichen habhaft werden.

Für die latenten Forderungen des atmosphärischen Raumes nach wohltuender rhythmischer Begrenzung hat der Gotiker kein Ohr. Seinem krankhaft gespannten Ausdrucksbedürfnis zuliebe vergewaltigt er vielmehr das atmosphärische Leben. Er tritt ihm aktiv gegenüber, wo der Klassiker nur auf es horchte und ihm als ein Verstehender diente. Er sperrt es ein, gibt ihm Hemmungen über Hemmungen und trotzt ihm gewaltsam einen ganz bestimmten, zur höchsten Wucht gesteigerten Bewegungsrhythmus ab, dessen Ziel die unendliche Höhe ist. Von allen Seiten zurückgeworfen, an tausend Widerständen zerschellend, führt das atmosphärische Leben innerhalb des Raumganzen ein heftig bewegtes friedloses Sein, bis es schliesslich mit fast hörbarem Getöse an der Gewölbedecke brandet. Dort bildet sich gleichsam ein Luftwirbel, der unwiderstehlich nach oben

zieht: man betritt, sofern man überhaupt raumempfindlich ist, die grossen gotischen Kathedralen nie, ohne einen Raumschwindel zu spüren. Es ist dasselbe Schwindelgefühl, das das chaotische Liniengewirr frühnordischer Ornamentik auslöst. Plus ça change, plus ça reste la même chose.

Durch das sinnliche Raumerlebnis war die organisch runde Gestaltung der den Raum gliedernden Bauteile bestimmt. Alles Harte, Eckige, mit dem atmosphärischen Raumleben Unausgesöhnte musste vermieden werden. Die sinnliche Auffassung des Raumes übertrug sich auf seine Gliederungen. Die Dienste und Rippen, die dem Sinnenerlebnis den Weg leiten, sind vollrund oder halbrund gebildet; sie haben organischen Ausdruckswert wie das Raumleben, dem sie dienen. Aber auch hier tritt bald der Uebergang vom Sinnlichen zum Uebersinnlichen ein, d. h. die Bauglieder verlieren immer mehr ihren körperlich materiellen Gehalt und werden zu abstrakten Ausdrucksträgern. Dieser Prozess vollzieht sich durch eine bewusste Umgestaltung der Profile. Der erste Schritt ist die birnförmige Bildung derselben. Durch diese birnförmige Zuspitzung wird innerhalb des voll körperlichen Seins ein schon mehr linear abstrakter Ausdruck dominierend. Die vollständige Eliminierung körperlicher Ausdrucksanalogien bringt dann der zweite Schritt: die Aussenflächen der Profile schwingen sich nach innen, so dass nur ein von beiden Seiten mit dichtem Schattenwerk eingefasster schmaler Steg übrigbleibt, der an Stelle der körperlich fassbaren Funktion endgültig ein rein geistiges unfassbares Ausdruckswesen setzt. So endigt auch hier die künstlerische Gestaltung bei einer unsinnlichen Mimik, die, von allen konstruktiven Zwecken befreit, nur um ihrer selbst willen da zu sein scheint, einer Mimik, die keine körperlichen Kräfte, sondern geistige Energien ausdrückt. Wir sehen also, wie auch hier, wo durch die unumgängliche sinnliche Raumauffassung einerseits und durch die unumgänglichen statischen Bedingungen anderseits eine organisch runde und körperlich feste Bildung der Bauglieder nicht zu vermeiden war, das geistige Ausdrucksbedürfnis der Gotik sich seinen Weg schafft und in einem raffinierten Entmaterialisationsprozess die Materie vergeistigt.

ÄUSSERER AUFBAU DER KATHEDRALE

Die gotische Kathedrale ist die stärkste und umfassendste Repräsentation mittelalterlichen Empfindens. Mystik und Scholastik, diese beiden grossen mittelalterlichen Lebensmächte, die im allgemeinen als unverträgliche Gegensätze erscheinen, sind hier innig vereint, wachsen hier unmittelbar auseinander heraus. Wie der Innenraum ganz Mystik ist, so ist der Aussenbau ganz Scholastik. Es ist derselbe Transzendentalismus der Bewegung, der sie vereint, derselbe Transzendentalismus, der sich nur verschiedener Ausdrucksmittel bedient: in dem einen Falle organisch-sinnlicher, in dem anderen Falle abstrakt-mechanischer. Die Mystik des Innenraums ist nur eine verinnerlichte, ins Organisch-Sinnliche geleitete Scholastik.

Gottfried Semper in seiner klassischen Befangenheit prägte als Erster das Wort von der „steinernen Scholastik" und glaubte damit die Gotik zu diskreditieren. Aber dieses sachlich zutreffende Urteil über die Gotik kann nur dem eine Verurteilung bedeuten, der das grosse mittelalterliche Phänomen der Scholastik aus der Enge seines modern einseitigen Gesichtsfeldes heraus nicht zu überblicken vermag. Wir wollen diese moderne Einseitigkeit des Urteils über die Scholastik zu durchbrechen und statt modern relativer Wertung eine positive Ausdeutung zu geben versuchen. Vorläufig wollen wir zusehen, wie diese scholastische Veranlagung des nordischen Menschen sich architektonisch äussert.

In der antiken Architektur, soweit sie sich überhaupt mit raumkünstlerischen Problemen beschäftigte, und in allen von ihr abhängigen Stilen, vor allem also in der romanischen Architektur dokumentierte sich der Aussenbau als äusseres Komplement der inneren Raumbegrenzung. Nun sahen wir, dass im gotischen Stil die eigentlichen Raumgrenzen, nämlich die festen Mauerwände, aufgelöst wurden und die konstruktiven und ästhetischen Funktionen übergingen auf die statischen Einzelkräfte des Aufbaus. Diese fundamentale Veränderung der Bauauffassung musste ihre natürliche Rückwirkung auf die Aussenbaugestaltung ausüben. Auch hier musste die feste geschlossene Mauer verdrängt

werden, auch hier musste der Emanzipationsprozess der Einzelkräfte sich durchsetzen.

Wir sahen, wie im romanischen Stil der Gliederungsprozess der ausdruckslosen Mauerwand im Lisenen- und Arkadenwerk schon einsetzte. Aber die aktiven Kräfte, die nun die Wand belebten und ihr einen Ausdruck abgewannen, hatten nur dekorativen Wert, denn sie standen mit der inneren Konstruktion noch in keinem unimttelbaren sichtbaren Zusammenhang. Aeussere Kräfte sprachen, nicht die immanenten Aktivitätskräfte des Baues selbst. Die Sprache der Konstruktion war noch nicht gefunden und nur ihr war die volle Ausdrucksmöglichkeit des gotischen Ausdruckswollens vorbehalten. Das Stichwort, um die immanenten Aktivitätskräfte auch am Aussenbau zu erwecken und selbständig zu machen, gab die Innenraumgestaltung, wie wir sie im Verfolg der Wölbungstendenzen werden sahen. Durch die Entlastung der Wände als Träger der Gewölbe und durch die Konzentration des Drucks auf einzelne besonders akzentuierte Stellen hatte sich von selbst eine Verstrebungsnotwendigkeit eingestellt, wie sie auch in anderen Architekturen bei ähnlicher Situation auftrat und gelöst wurde. Das gotische Strebesystem ist konstruktiv nichts Neues, doch neu ist, dass es sichtbar gemacht wurde, anstatt wie sonst in der Ummauerung des Ganzen versteckt zu werden. In dieser Sichtbarmachung erst liegt die ästhetische Bejahung einer konstruktiven Notwendigkeit, d. h. das gotische Ausdrucksverlangen hatte in diesen konstruktiven Notwendigkeiten gleichzeitig ästhetische Ausdrucksmöglichkeiten entdeckt und damit das entscheidende Prinzip der Aussenbaugestaltung gefunden.

Auch hier ist es die Einführung des Spitzbogens, die das noch zögernde und tastende Wollen zur Entscheidung drängt und die konsequente Durchführung des Systems herbeiführt. Denn erst mit der Einführung des Spitzbogens erhielt die Mittelschiffüberwölbung ihre volle Höhe und die Mittelschiffpfeiler dementsprechend ihre äusserste Schlankheit, die trotz der verhältnismässigen Leichtigkeit der Last die Gefahr des Einknickens mit sich brachte. Die hieraus sich ergebende Notwendigkeit, an bestimmten Punkten Stützmöglichkeiten zu schaffen und zwar in einer Höhe, wo die niedrigen Seiten-

schiffe, wie sie durch die gotische Betonung des Mittelschiffes verlangt wurden, nicht mehr zur Aufnahme der Stützglieder herangezogen werden konnten, führte zu einer frei in der Luft über die Seitenschiffe hinwegragenden Verstrebung, d. h. zu einer ganz ausgesprochenen Sichtbarmachung der statischen Einzelkräfte, die die Struktur des ganzen Baues ausmachen.

Mit einer grossen energischen Geste überträgt der Strebebogen den Gewölbeschub des Mittelschiffs auf die massiven Strebepfeiler der Seitenschiffe. Um diesen die Widerstandsfestigkeit gegen den seitlich auf sie zukommenden Druck der Last zu erleichtern, werden sie von oben her durch Fialen belastet. Der konstruktive Sinn dieses Verstrebungssystemes lässt sich also nur dann begreifen, wenn man es in der Richtung von oben nach unten hin verfolgt. Für den ästhetischen Eindruck aber ist der umgekehrte Weg massgebend, der Weg von unten nach oben. Wir sehen, wie aus den Kraftreservoirs der Strebepfeiler die himmelstrebenden Energien sich loslösen, um in mächtiger mechanischer Kraftentfaltung das Ziel der Höhe zu erreichen. Diese Bewegung von den Strebepfeilern aus über die Strebebögen zur Mittelschiffüberhöhung ist von einer zwingenden mimischen Kraft. Alle Mittel werden aufgeboten, um den Betrachter zu dieser ästhetischen Auffassung des Verstrebungssystems zu zwingen, die der konstruktiven entgegengesetzt ist. So wirken die Fialen nicht als eine Belastung der Strebepfeiler, sondern als ein freigewordener Kraftüberschuss derselben an Höhendrang, der ungeduldig schon zur Höhe schiesst, ehe das eigentliche Ziel der Höhenentwicklung erreicht ist. Durch dieses gleichsam vergebliche Sichaufbäumen der Kraft in den Fialen erhält dann die nach dieser Verzögerung sicher durchgreifende, zielbewusste Bewegung des Strebebogens eine noch wuchtigere und überzeugendere Ausdruckskraft.

Während rein konstruktiv die Sache so liegt, dass die Geheimnisse der freien elastischen, konstruktiv unbegreiflichen Bildung des gotischen Innenraums sich dem Heraustretenden in einem mühsamen Stützen- und Krückenwerk verraten, auf die der Bau sich lehnen muss, um seine Raumkünste aufzuführen, während also in konstruktiver Hinsicht der Aussenbau wie eine ernüchternde Demaskierung der verblüffenden Innenraumgestaltung wirkt, ist der ästhetische



ST. PIERRE ZU MOISSAC. PETRUS



Eindruck, wie er mit allen Mitteln dem Betrachter suggeriert wird, der, dass die Höhenbewegung des Innenraums von diesen Aussenbaugliedern nur wiederholt wird. Die unfassbar erhythmische Bewegung des Raumes scheint nach aussen hin versteinert zu sein. Die höhenstrebenden Kräfte, die im Innern noch nicht zur Ruhe gekommen sind, sie scheinen nach aussen zu drängen, um, von aller Begrenztheit und Beengtheit befreit, sich im Unendlichen zu verlieren. In immer erneuten Anläufen umwuchern sie den Kern des Innenraums, um über ihn hinweg ins Unendliche zu streben.

Eine Art äussere Travée ist erreicht. Eine einheitliche, Seitenschiffe und Mittelschiff zusammenfassende Streckung des Baues nach einem idealen Höhepunkt wird jetzt auch im Aussenbau sichtbar. Dieselbe transzendentale Ausdrucksbewegung, die im Innern mit weichen geschmeidigen Linien spricht, spricht hier mit einer harten, mechanisch ungeheuer ausdrucksvollen Bewegtheit, die abertausend Kräfte zu demselben Ziel vereint.

Wir sahen, wie in der Innenraumgestaltung die Höhenentwicklung noch gebunden war an dem alten, durch den Kult bedingten Basilikenschema, das seinen Sinn im Altarraum hat. Für den idealen Bewegungsdrang des Gotikers war diese präzis akzentuierte Bewegung auf den Altar hin zu enge. Er sucht dieser Längsbewegung durch eine Höhenentwicklung entgegenzuarbeiten, die ihm den Weg zum Unbegrenzten öffnet. Wie Bremsen legen sich die Travéen an die Längsbewegung an, um ihre Kräfte nach der Höhe hin abzuleiten. Aber all dieser Höhenentwicklung im Innenraum fehlt doch die letzte Zusammenfassung. Sie war nur Gegenbewegung, nicht Ueberwindung. Sie konnte sich nicht selbstherrlich den entscheidenden Akzent geben, denn dieser Akzent war ihr durch den Kult vorgeschrieben. Vom Altar konnte und durfte der Innenraum nicht loskommen.

Für diese Gebundenheit im Innern entschädigte sich nun der gotische Baumeister am Aussenbau. Hier konnte er den gotischen Formwillen, von allen Kultrücksichten entbunden, sprechen lassen. Und das Ergebnis ist die Ausgestaltung der Turmpartie als Hauptakzent des ganzen Aussenbaus. Die Emanzipation vom alten Basilika-

schema und seiner Bewegung auf den Alter hin ist hier zugunsten einer idealen Höhenentwicklung gänzlich durchgeführt. Eine Bewegung in direktem Gegensinn ist hier ausgedrückt. Denn das Langhaus wirkt äusserlich nur als Vorbereitung, nur als Auftakt zur grossen siegreichen Turmbewegung. All die Kraftanstrengungen, die im Strebebogensystem des Langhauses ausgedrückt sind, sie geben der leichten, selbstverständlichen Höhenentwicklung des Turmsystems erst die letzte Dynamik. Alles was an Einzelkräften an dem Aussenbau tätig ist und sich abmüht, wird gleichsam gesammelt und zusammengefasst, um in dem idealen, durch keinen Zweck bedingten Baugebilde der Türme seine erlösende Aussprache zu finden. Wie eine apotheosenhafte Verklärung des gotischen Transzendentalismus, so schliesst die Turmpartie den ganzen Bau ab, und es ist kein Stein an ihr, der nicht dem Ganzen dient. Nirgend ist das gotische „Sichberauschen an logischem Formalismus“ reiner ausgedrückt als hier, nirgend aber auch die überlogische transzendentale Wirkung dieser logischen Multiplikationsarbeit monumentaler und überzeugender ausgeprägt. Ein klassisch befangener Beurteiler mag für diese überlogische Wirkung kein Organ haben; er sieht nur die Mittel und vermisst den Zweck. Er sieht nur den Aufwand an logischem Scharfsinn und begreift das überlogische Warum dieses Aufwandes nicht; kurz: ihm kann diese steinerne Scholastik nur als ein Wahnsinn mit Methode erscheinen. Wer aber den gotischen Formwillen erkannt hat, wer ihn von dem chaotischen Wirrwarr der frühen Ornamentik her bis zu diesem kunstvollen Chaos steinerner Kraftentfaltung verfolgt hat, dem zerbrechen vor der Grösse dieses Ausdrucks die klassischen Massstäbe in der Hand und er begreift ahnungsvoll die gewaltige, von Extremen zerrissene und darum übernatürlicher Kraftanstrengungen fähige Empfindungswelt des Mittelalters; und so lange er unter dem überwältigenden Eindruck dieser erhabenen Hysterie der Gotik steht, ist er fast geneigt, ungerecht zu werden gegen den Gesundungsprozess der Renaissance, der das aufgewühlte gotische Empfindungsleben zu einer normalen — fast möchte man sagen bürgerlichen — Temperatur abdämpfte und an die Stelle pathetischer Grösse das Ideal der Schönheit und abgeklärten Ruhe setzte.

Wir sprachen von der architektonischen Multiplikationsarbeit, die sich in dem Aufbau des Turmsystems offenbart. Es ist derselbe Multiplikationscharakter, den wir bei der frühen Ornamentik konstatierten. Auch da sahen wir, dass das einzelne Motiv mit sich selbst multipliziert wird im Gegensatz zu dem Additionscharakter, den die klassische Ornamentik zeigt. Und auch hier in der Architektur ist der Nenner dieses Multiplikationsprozesses der Unendlichkeitsnenner, der als Endergebnis des logischen Prozesses eine chaotische Verwirrung herbeiführt.

Aber nicht nur in der Unendlichkeit des Grossen, auch in der Unendlichkeit des Kleinen sucht sich der Gotiker zu verlieren. Die Unendlichkeit der Bewegung, die sich makrokosmisch in dem architektonischen Gesamtbild äussert, äussert sich mikrokosmisch in jedem kleinsten Bauteil. Jeder Einzelteil ist eine Welt für sich voll verwirrender Bewegtheit und Unendlichkeit, eine Welt, die im kleinen aber mit denselben Mitteln den Ausdruck des Ganzen wiederholt, zu derselben widerstandslosen Hingabe zwingt und denselben Betäubungseffekt herbeiführt. Eine Fialenkrönung ist eine Kathedrale im kleinen, und wer sich in das kunstvolle Chaos eines Masswerks versenkt, der kann hier im Kleinen dieselbe Berauschung an logischem Formalismus erfahren wie am Ganzen des Bausystems. Die Einheitlichkeit des Formwillens und seine restlose Durchführung ist eklatant.

Wir möchten diese Untersuchungen über die gotische Architektur, die gewiss nicht erschöpfend sind, nicht schliessen, ohne einen bestimmten Punkt klargestellt zu haben. Wir haben es absichtlich vermieden, irgendein bestimmtes Bauwerk der gotischen Epoche als Beispiel und Beleg heranzuziehen; ebensowenig sind wir auf die einzelnen Perioden der engeren Gotik näher eingegangen. Eine rein stilpsychologische Untersuchung kann vielmehr nur den Idealtypus im Auge haben, wie er vielleicht niemals Realität gewonnen hat, wie er aber allen realen Bestrebungen als immanentes Ziel vorschwebt. Nicht um dieses oder jenes gotische Architekturmonument also handelt es sich hier, sondern um die Idee der Gotik, wie wir sie durch die Erkenntnis des charakteristischen gotischen Form-

willens aus der variationen- und nuancenreichen Fülle seiner Verwirklichungen heraus zu destillieren suchten.

PSYCHOLOGIE DER SCHOLASTIK

Die Scholastik ist auf religiösem Gebiete das, was auf künstlerischem Gebiete die gotische Architektur ist. Sie ist ein ebenso sprechendes Dokument der erhabenen Hysterie des Mittelalters und sie ist in gleicher Weise dadurch verkannt worden, dass man einen falschen Massstab an sie anlegte. Die Missverständnisse über die Scholastik sind die gleichen wie die über die gotische Architektur.

Auch in ihr sah man einen Aufwand an logischem Scharfsinn, dessen inneren überlogischen Zweck man nicht begriff. So hielt man sich nur an dem äusseren Zweck scholastischer Denkarbeit, nämlich an der Absicht, dem System der kirchlichen Dogmen eine Rechtfertigung vor der Vernunft zu geben. Im Tone des Vorwurfs konstatierte man, dass die Scholastik nicht darauf ausgegangen sei, eine noch nicht erkannte Wahrheit zu finden, sondern sich damit begnügt habe, die schon vorhandene Wahrheit, wie sie in dem theologisch-philosophischen System der Kirche — das innerlich auf der göttlichen Offenbarung, äusserlich auf der Autorität des Aristoteles beruht — enthalten sei, durch Vernunftgründe zu stützen und als vernünftig zu beweisen. Nur eine Magd der Theologie sei die Scholastik gewesen. Der ganze Aufwand an logischem Scharfsinn sei also nur durch die Kompliziertheit der Aufgabe bedingt, die eben darin bestand, Offenbarungs- und Glaubenstatsachen, die sich der direkten verstandesgemässen Erklärung und Rechtfertigung entziehen, dennoch dem Verstande nahezubringen. Das habe zu der logischen Spitzfindigkeit, zu der gewundenen sophistischen Dialektik der Scholastik geführt. Man sah in der scholastischen Denkarbeit nur die Begriffsspaltereien und logischen Kniffe eines Advokaten, der durch alle logischen Scheinkünste einen verlorenen Prozess retten will.



APOSTELKOPF VON TILMAN RIEMENSCHNEIDER
IN ST. JAKOB ZU ROTHENBURG o. T.
Aufnahme von Dr. F. Stoedtner, Berlin.



Wer dagegen jene geheime Scholastik erkannt hat, wie sie sich lange vor der eigentlichen historischen Scholastik und ohne jeden Zusammenhang mit der christlichen Heilslehre in dem eigentümlich gewundenen, unruhigen und komplizierten Gang des nordischen Denkens überhaupt verrät: wer beispielsweise den Zusammenhang zwischen den Rätselfragen „dieser Lieblingsform germanischen Zwiegesprächs" (Lamprecht) und ihrer gewundenen, jede Klarheit, jeden direkten Weg vermeidenden Bewegtheit mit der gewundenen Dialektik der Scholastik erkannt hat, der wird zu einer Auffassung der Scholastik genötigt, die von ihren äusseren theologischen Zwecken ganz absieht und nur den Charakter des Denkens ins Auge fasst. Wie in diesen Rätselfragen und ihrer Beantwortung der Aufwand an Logik und Scharfsinn in gar keinem Verhältnis zu dem Anlass und zu dem Ergebnis steht, so kommt auch bei der eigentlichen Scholastik der direkte theologische Zweck kaum in Betracht gegenüber der Freude an einer gewissen gewundenen verschnörkelten Bewegung des Denkens als solcher. Man könnte also, analog dem künstlerischen Formwillen, von einem geistigen Formwillen sprechen, d. h. von dem Willen zu einer bestimmten Form des Denkens, der ganz unabhängig von der speziellen Aufgabe existiert. Das Objekt des Denkens käme hier also gegenüber dem bestimmten Bewegungsdrang des Geistes kaum in Betracht. Wie den nordischen Menschen eine künstlerische Konstruktions- und Bauwut erfasst hatte, die weit über alle praktischen Bedürfnisse hinausging, so hatte ihn auch eine geistige Konstruktionswut erfasst, die dasselbe Bedürfnis verrät, aufzugehen in einer selbstgeschaffenen Bewegtheit abstrakter, d. h. logischer resp. mechanischer Art. Der nordische Intellekt hatte nicht in erster Linie einen Erkenntnisdrang, sondern einen Bewegungsdrang. Diesen Bewegungsdrang betätigte er anfänglich ohne direkten Zweck; es ist die gleichsam ornamentale Stufe des Denkens, wie sie sich in den obenerwähnten Rätselfragen und in tausend anderen Gestalten äussert. Wie nun in der Kunst dem rein ornamentalen Formdrang des Nordens durch die Entwicklung der Architektur eine direkte Aufgabe aufgenötigt wurde, und zwar eine Aufgabe, die nicht aus ihm selbst heraus wuchs, sondern ihm von aussen her

vorgesetzt wurde, nämlich die Verarbeitung des antiken Basilikalschemas, so wurde auch in geistiger Beziehung das rein spielerische ornamentale Denken durch die Rezeption des Christentums und seine Folgen vor eine ihm von aussen her vorgesetzte Aufgabe gestellt, in deren Lösung es seine höchste Leistungsfähigkeit offenbarte. Und ebenso wie die gotische Kathedrale über ihren unmittelbaren Zweck, die Raumschaffung, weit hinauswächst und in der Turmanlage des Aussenbaus ein Monument schafft, das nahezu dieselbe Stufe einer idealen Zwecklosigkeit erreicht hat wie sie in der Ornamentik vorlag, so überwuchert auch das scholastische Denken den unmittelbaren Anlass seiner Betätigung weit und wird zu einer selbstherrlichen Offenbarung einer vom Zweck entbundenen abstrakten Denkbewegung.

Man darf also nicht sagen, dass der Scholastiker durch intellektuelle Erkenntnis dem Göttlichen nahekommen wollte. Vielmehr durch die Art seines Denkens, durch diesen chaotischen und in seiner Logik doch so kunstvollen Wirrwarr der Denkbewegung wollte er des Göttlichen teilhaftig werden. Der abstrakte Bewegungsvorgang des Denkens, nicht das Ergebnis des Denkens erzeugte in ihm jenes geistige Rauschgefühl, das ihm Betäubung und Erlösung brachte, ähnlich dem abstrakten Bewegungsvorgang der Linie, wie er ihn in der Ornamentik anschaulich machte, ähnlich dem abstrakten Bewegungsvorgang steinerner Energien, wie er ihn in der Architektur anschaulich machte. Es ist e i n bestimmter Formwille, der all diese Aeusserungen beherrscht und sie trotz ihrer stofflichen Verschiedenheit zu gleichen Erscheinungsresultaten zusammenbindet. Es ist dasselbe Sichberauschen an logischem Formalismus, derselbe Aufwand an rationalen Mitteln zu einem überrationellen Zwecke, derselbe Wahnsinn mit Methode, dieselbe kunstvolle Chaotik. Und dieser Gleichheit der Resultate muss eine Gemeinsamkeit der Voraussetzung entsprechen. Diese gemeinsame Voraussetzung ist eben der gotische Transzendentalismus, der, einem ungeläuterten und ungeklärten Dualismus entspringend, nur in hysterischen Affektzuständen, in krampfartigen Steigerungen, in pathetischen Ueberspannungen Befriedigung und Erlösung finden kann.

Wir sehen also, dass in der mittelalterlichen Philosophie in derselben Weise alles gebunden ist an den abstrakten Bewegungsvorgang des Denkens wie in der mittelalterlichen Malerei alles gebunden ist an die abstrakte Linie und ihren Eigenausdruck. Wie in der mittelalterlichen Malerei alles Dargestellte aufgeht im höheren Leben der Darstellungsmittel, so geht auch in der scholastischen Philosophie jeder direkte Erkenntniszweck auf in dem höheren Leben der Erkenntnismittel und ihrer selbstherrlichen Bewegtheit. Es war eine Katastrophe, die das ganze mittelalterliche Denken desorientierte und aus dem Geleise hob, als durch die Renaissance das Denken, das bisher Selbstzweck gewesen war, zum blossen Mittel zum Zweck, nämlich zur Erkenntnis einer ausser ihm liegenden wissenschaftlichen Wahrheit degradiert wurde, als der Erkenntnis z w e c k alles und der Erkenntnis v o r g a n g nichts wurde. Da verlor das Denken seine abstrakte Selbstherrlichkeit und wurde dienend; es wurde zum Sklaven der Wahrheit. Vorher hatte es sich gleichsam objektlos betätigt und seine Wonne nur in seiner eigenen Bewegtheit gefunden, denn durch den Glauben an die geoffenbarte göttliche Wahrheit war ihm ja jeder wirkliche, dem Unbekannten zugewandte Erkenntnisdrang erspart geblieben, nun aber ward ihm ein wirkliches Objekt, die Wahrheit, vorgesetzt, nun aber ward es aufgefordert, sich seiner Selbstherrlichkeit zu begeben und all seine Gesetze einzig und allein vom Objekt zu empfangen. Kurz, es wurde zur blossen geistigen Nachzeichnung des Wahren, nämlich der objektiven Tatbestände verurteilt: gleich der Linie in der Malerei, die einst auch nur von ihrem Eigenausdruck gelebt hatte und nun unter denselben Umständen auch ihr selbstherrliches Arabeskendasein verlor, um zur begrenzenden Kontur, zur Wiedergabe der natürlichen Formenwelt, zur blossen Dienerin am Objekt zu werden. Wie der neue Renaissancebegriff der wissenschaftlichen Wahrheit an da- Experiment, so ist der neue Renaissancebegriff der künsts lerischen Wahrheit an das anatomische Studium gebunden. Die objektive Wahrheit ist hier wie dort zum Ideal geworden, und das heisst, dass die feste Verankerung im Diesseits gefunden worden ist; damit ist der Transzendentalismus im künstlerischen und geistigen Schaffen zu Ende. Die

Renaissance bringt den grossen Gesundungsprozess, den grossen Verbürgerlichungsprozess des Empfindens, der mit allen mittelalterlichen Anormalitäten aufräumt und an die Stelle der Macht des Uebernatürlichen die Schönheit des Natürlichen setzt.

PSYCHOLOGIE DER MYSTIK

Wie Mystik und Scholastik in der gotischen Kathedrale untrennbar verbunden sind, wie sie hier unmittelbar auseinander herauswachsen, so sind sie auch in der Wirklichkeit des geschichtlichen Lebens ganz eng miteinander verbunden und verwachsen. Was sie vereint, was sie zu Phänomenen gleicher Qualität macht, das ist ihr transzendentaler Charakter. Was sie voneinander scheidet, das ist die Verschiedenheit ihrer Ausdrucksmittel, die natürlich nicht willkürlich ist, sondern ihre inneren Gründe hat, die von wichtigen Aenderungen im Empfindungsleben der nordischen Menschheit bedingt sind und uns darum in diesem Zusammenhang beschäftigen müssen.

Wie wir den Innenraum gotischer Dome als ein vom Sinnlichen ausgehendes übersinnliches Erlebnis empfinden, das seiner ganzen Natur nach im Gegensatz steht zu der abstrakten Ausdruckswelt der gotischen Aussenarchitektur und den Mitteln, mit denen sie auf uns einwirkt, so empfinden wir auch den Unterschied der Mystik von der Scholastik als bedingt durch die sinnlichere Färbung der Mystik gegenüber der abstrakten unsinnlichen Natur der Scholastik. Statt der intellektuellen Exaltation, in der das religiöse Empfinden der Scholastik seine Heilsgewissheit sucht, sehen wir mit der Mystik die Verzückung des Gefühls massgebend werden für das religiöse Erlebnis. Die geistige Verzückung wird zu einer seelischen Verzückung. Das seelische Erlebnis aber ist gleich dem räumlichen Erlebnis etwas von allem Geistigen und Abstrakten Geschiedenes, etwas, das unmittelbar von unseren Sinnen gespeist wird. Denn was wir seelisch nennen, das ist nur die Steigerung und Verfeinerung des sinnlichen Emp-

findens bis in die Sphäre des Uebersinnlichen hinein. Wenn es also nun nicht mehr der Geist ist, der sich zu Gott emporschwingt, wie in der Scholastik, sondern die Seele, so besagt das, dass im religiösen Leben ein Zuwachs an Sinnlichkeit eingetreten ist und dieser Zuwachs an Sinnlichkeit des Empfindens ist, infolge der ganzen Art der unsere Untersuchungen beherrschenden Fragestellung ein ungemein wichtiges Phänomen, dem wir entscheidende Aufschlüsse entnehmen können.

Denn wo überall wir im inneren Entwicklungsprozess der Menschheit ein Wachsen an Sinnlichkeit des Empfindens spüren, da wissen wir, dass in dem anfänglich streng dualisierten Verhältnis von Mensch und Aussenwelt eine Milderung so weit eingetreten ist, dass der einzelne Mensch sich von der Masse zu trennen und allein der Aussenwelt gegenüberzutreten wagt. Denn die Abstraktheit des Empfindens ist nichts anderes als das Resultat der Massengebundenheit. Die zusammenhängende, individuell noch undifferenzierte Masse empfindet mit Notwendigkeit abstrakt, denn ihr Zusammenhalten, ihre Scheu vor der Lockerung des Zusammenhangs besagt eben, dass sie noch so sehr unter dem Druck einer dualistischen Verängstigung und infolgedessen auch unter dem Druck eines Erlösungsdranges steht, dass nur der übermenschliche Notwendigkeitscharakter abstrakter Werte ihr Ruhe und Befriedigung bringen kann. Massenempfinden und abstraktes Empfinden sind eben nur zwei Worte für dieselbe Sache. Und dieselbe Tautologie ist es, wenn man sagt, dass mit dem Erwachen des individuellen Bewusstseins sich die Abstraktheit des Empfindens lockerte und ins Sinnliche umschlug. Denn das Abstrakte ist eben das Unpersönliche, Ueberpersönliche und als solches Ausdruck der undifferenzierten Masse, während das sinnliche Empfinden untrennbar an den Individualisierungsprozess der Menschheit gebunden ist und nur von Einzelpersönlichkeiten getragen werden kann. Der aus der Masse losgelöste Mensch empfindet mit Notwendigkeit sinnlich und natürlich, weil seine Loslösung von der Masse eben sagt, dass der Dualismus bis zu einem gewissen Grade geschwunden und ein gewisses Einheitsgefühl von Mensch und Aussenwelt eingetreten ist. Wohl kann auch die Masse sinnlich empfinden, aber nur die aus Einzelpersönlich-

keiten zusammengesetzte Masse, nicht aber die individuell noch undifferenzierte Masse, wie sie im Mittelalter Träger des Empfindens war.

Es muss also erst das dualistische Furchtverhältnis von Mensch und Aussenwelt sich gelockert haben, es muss erst das instinktive Bewusstsein von der Unergründlichkeit des Daseins abgeflaut sein, ehe der Mensch es wagen kann, diesem Dasein, d. h. der unendlichen Erscheinungswelt allein gegenüberzutreten. Das wachsende Persönlichkeitsgefühl bedeutet den Untergang des grossen Weltgefühls. So sehen wir, dass der Orient an dem europäischen Individualisierungsprozess nie teilgenommen hat. Sein Weltgefühl, d. h. sein Wissen um den Trug der Erscheinungswelt und die Unergründlichkeit des Daseins, ist zu fest in seinem Instinkt verankert. Sein Empfinden und seine Kunst bleiben darum abstrakt. In der Entwicklung der nordischen Menschheit aber, die nur dualistisch befangen, nicht dualistisch geläutert war, kommt es im Verfolg wachsender äusserer Erkenntnissicherheit zu einer merkbaren Milderung des Dualismus und infolgedessen zu einem gewissen Individualisierungsprozess, dessen unreinen halben Charakter wir allerdings nicht verkennen dürfen, der aber jedenfalls bestimmend ist für den Zuwachs an sinnlichem Empfinden, wie wir ihn in der Mystik konstatieren können. Wir sehen, dass in ihr das persönliche seelische Erlebnis zum Träger der göttlichen Erkenntnis wird und das zeigt uns eben an, dass in dem Verhältnis des nordischen Menschen zur Welt eine Temperaturveränderung vor sich gegangen ist, dass es an Wärme und Vertraulichkeit gewonnen hat. Es ist etwas ganz Neues und Ungeheures innerhalb der mittelalterlichen Auffassung, dass das Göttliche nun nicht mehr in unsinnlichen Abstraktionen jenseits alles Irdischen und Menschlichen in einem Reiche übernatürlicher Notwendigkeiten gesucht wird, sondern im Brennpunkt des eignen Ichs, im Spiegel der inneren Kontemplation, im Rausch der seelischen Verzückung. Es ist ein ganz neues menschliches Selbstbewusstsein, ein ganz neuer menschlicher Stolz, der das arme menschliche Ich für würdig erachtet, zum Gefäss Gottes zu werden. So ist die Mystik nichts anderes als der Glaube an die Göttlichkeit der menschlichen Seele, denn nur weil die Seele selbst göttlich ist, kann sie Gott



VERKÜNDIGUNG. KÖLNER SCHULE



schauen. „Die Seele als Mikrotheos, als Gott im kleinen, das ist die Lösung aller Rätsel des Mystizismus." (Windelband.) Wie fern ist solche selbststolze Anschauung allem orientalischen Transzendentalismus, wie fern ist ihm der Glaube; das Menschliche, Bedingte, Zufällige könnte sich so weit ausweiten, um des Göttlichen, des Unbedingten, des Absoluten teilhaftig zu werden. Der Orientale weiss, dass er in seiner Endlichkeit niemals Gott schauen kann. Sein Gott lebt nur im Jenseits des Menschlichen. Der Mystiker aber, darüber täuscht keine Selbstverneinung hinweg, er glaubt des Jenseits doch schon im Diesseits teilhaftig werden zu können. Indem er das grosse Jenseits, das Jenseits, das hinter allem Menschlichen und Lebendigen liegt, zu einem persönlichen Jenseits herabschraubt, d. h. zu einem Jenseits, das durch blosse Selbstverneinung erreichbar ist, indem er also von der Weltverneinung zur Selbstverneinung herabgeht, nähert er sich, ohne dass er sich dessen bewusst ist, der Diesseitswelt und ihrer sinnlichen Sphäre. Eine Lockerung des transzendentalen Gefühls ist eingetreten, die sich allenthalben im Wesen der Mystik äussert. Das Prinzip der göttlichen Transzendenz flaut allmählich ab zur Vorstellung der göttlichen Immanenz. Die Mystik ist so erdennah geworden, dass sie das Göttliche nicht mehr ausserhalb der Welt, sondern in der Welt, d. h. in der menschlichen Seele und allem, was ihr zugänglieh ist, enthalten glaubt. Auf dem Wege innerlicher Verzückung und Versenkung glaubt sie seiner teilhaftig werden zu können.

Mit dieser Auffassung der Göttlichkeit der menschlichen Seele strömt eine warme Welle zarter Sinnlichkeit in die starre nordische Welt. Denn nicht nur das Göttliche, sondern auch das Natürliche wird nun in den Erkenntniskreis seelischen Empfindungslebens einbezogen. Indem die Mystik den Menschen zum Gefäss des Göttlichen macht, indem sie Gott und die Welt in dem gleichen Spiegel der menschlichen Seele sich widerspiegeln lässt, leitet sie einen Beseligungsprozess, einen Vergöttlichungsprozess oder, um den rechten Namen zu nennen, einen Vermenschlichungsprozess des Ausserweltlichen und Natürlichen ein, der sich konsequenterweise zu jenem idealistischen Pantheismus entwickelt, der Baum und Tiere, kurz, alles Geschaffene als seine Brüder anspricht.

Die Gewissheit, in sich selbst Gott schauen zu können, führt zu einem Seelenfrühling, und dieser Seelenfrühling wirkt zurück auf die ganze Daseinswelt, die sich in der Seele spiegelt. Es ist ein feiner, subtiler, ins Seelische gewandter Anthropomorphismus, der sich hier ausspricht. Da es hier nicht die klaren Sinne sind, in denen sich die Daseinswelt spiegelt, sondern die Seele, dies übersinnliche Element, so ist der Versinnlichungsprozess der Daseinswelt, wie ihn die Mystik herbeiführt, nicht so klarer sinnlicher Natur wie der der Antike nnd der Renaissance; vielmehr könnte man hier eher von einem Verseligungsprozess sprechen als von einem Versinnlichungsprozess. Aber bei der engen Beziehung des sinnlichen und seelischen Empfindens ist es klar, dass dieses neue mysticshe Empfinden doch eine Brücke hinüberschlug zu dem geläuterten sinnlichen Empfinden, wie es die Renaissance zum europäischen Ideal machte.

Mit der Mystik also setzt das sinnliehe Element in der Gotik ein, wenn es auch anfänglich so zart und subtil ist, dass es sich nur als Uebersinnlichkeit darstellt. Dieses Sinnlich-Uebersinnliche der fortgeschrittenen Gotik lässt sich am besten als das lyrische Element der Gotik bezeichnen. Der Seelenfrühling wird zu einem Sinnenfrühling, die Ichseligkeit zu einer Naturseligkeit, und eine Welt lyrischer Ueberschwenglichkeit erwacht. Es ist das intimste, delikateste Schauspiel, das uns die Entwicklung der Gotik bietet, zu beobachten, wie sich dieses neue lyrische Element der Gotik mit dem alten starren naturfernen Formwillen ihrer eigentlichen Konstitution auseinandersetzt und die starre Welt abstrakter Formen allmählich mit Blüten- und Knospenwerk überzieht. Erst ist es ein schüchternes Umspielen der alten starren Formen, dann ein innigeres Umschmeicheln und schliesslich ein völliges Ueberwuchern derselben mit einem liebenswürdigen, lyrisch gefärbten Naturalismus. Die Kapitelle werden zu Blütenwundern, an üppigem Krabben- und Rankenwerk ist kein Ende mehr und das einst so schematisch geometrisch geordnete Masswerk wird zu einer Wunderwelt von Knospen und Blüten. Ein blühendes Chaos entsteht nun innerhalb des harten linearen Chaotik. So geht auch die Ornamentik den Weg von der abstrakten Scholastik ihrer Frühperiode zur sinnlich-übersinnlichen Mystik der gotischen Spätzeit.

Auch die bildenden Künste im engeren Sinne nehmen teil an dieser lyrischen Naturseligkeit, an dieser Ueberflutung der Daseinswelt mit den warmen Wellen seelischer Mitempfindung. Nicht die grobe Tatsachenwelt ist es, der sich der Mystiker in seiner liebenden Inbrunst hingibt, sondern eine seelisch verklärte Welt, eine Welt, die ganz eingetaucht ist in zarte lyrische Empfindsamkeit. Alle Starrheit schmilzt, alles Harte wird weich, jede Linie wird durchströmt von seelischer Empfindung. Auf den starren Gesichtern der Statuen erblüht ein Lächeln, das ganz von innen heraus kommt und wie der Nachglanz innerer Seligkeit wirkt. Alles wird ins Lyrische, Innerliche, Seelische gewandt. Die Natur, die von der Scholastik nur als harte Wirklichkeit gekannt und deshalb verneint worden war, sie wird nun zum Garten Gottes, sie blüht auf und wird aus harter Wirklichkeit zu zarter Idylle. Das harte, starre Lineament der charakteristischen Zeichnung wird weich. Aus eckiger Knittrigkeit wird rhythmisch weiche Kalligraphie. Die geistig ausdrucksvollen Linien werden zu seelisch ausdrucksvollen Linien, die geistige Energie des Linienausdrucks flaut ab zu kalligraphischer Innigkeit. Was an Grösse verloren geht, wird an Schönheit gewonnen.

INDIVIDUUM UND PERSÖNLICHKEIT

Es bedürfte einer besonderen Darstellung, die in alle Einzelheiten und Intimitäten eindringt, um dieses reizvolle und wechselreiche Gegenspielen, Ineinanderspielen von scholastischem und mystischem, von überpersönlich-abstraktem und persönlich-natürlichem Empfinden in der gotischen Kunst anschaulich zu machen. Hier, wo uns nur die grossen Entwicklungslinien beschäftigen, müssen die Andeutungen des vorigen Kapitels genügen. In diesem Kapitel aber müssen wir noch die Stellung der Mystik zur Renaissance ins Auge fassen.

Wir sahen, dass der Zuwachs an Sinnlichkeit des Empfindens, wie er mit der Mystik eintritt, zusammenhängt mit

dem Individualisierungsprozess der nordischen Menschheit. Sowohl in der Religion wie in der Kunst sahen wir, wie das einzelne Ich zum Träger der Empfindung wird und die Masse als Träger des Empfindens ablöst. Nun ist mittelalterliches Empfinden identisch mit abstraktem, d. h. Massenempfinden, und dementsprechend scheint es, dass mit der Mystik neuzeitliche Entwicklungsvorgänge vorbereitet werden. Darüber kann auch kein Zweifel sein: es ist die Geschichte des modernen Empfindens, es ist die Geschichte der neuen Kunst, die mit der Mystik einsetzt.

Wer demnach Renaissanceluft in der Mystik wittert, der täuscht sich nicht, nur darf er nie vergessen, dass die Mystik ein nordisches Produkt und die Renaissance ein südliches Produkt ist. Nur darf er über dem Gemeinsamen das Unterschiedliche nicht übersehen. Die Mystik führt zum Protestantismus, die südliche Renaissance zur europäischen Klassik.

Es ist eben der elementare Unterschied zwischen nordischer Menschheit und südlicher Menschheit, der zwei im Ausgangspunkt gleiche Bewegungen zu ganz anderen Zielen führt. Der gleiche Ausgangspunkt beider Bewegungen ist das Uebergehen der Empfindung und der Erkenntnis von der Masse auf das einzelne Ich. Damit stossen wir auf Burckhardts lapidares Wort von der Entdeckung des Individuums in der Renaissance. Eine gewisse Korrektur an diesem Wort wird uns den richtigen Weg weisen und uns den Unterschied zwischen der nordischen und südlichen Entwicklung verständlich machen.

Die Korrektur, die Burckhardts Schlagwort herausfordert, ist die Ersetzung des Wortes Individuum durch Persönlichkeit. Denn die Persönlichkeit ist es, die in der südlichen Renaissance, die Burckhardt im Auge hatte, entdeckt wurde, der Begriff des Individuums dagegen gehört der nordischen Welt an, er charakterisiert geradezu das innerste Wesen der nordischen Mystik.

Denn das Wort Individuum hat eine negative Färbung, die es für die Bezeichnung des südlichen Phänomens ganz ungeeignet macht. Durch seine etymologische Genesis provoziert es mit Notwendigkeit die Vorstellung der mechanischen Aufteilung einer Masse bis zu ihren kleinsten



MADONNA VON MARTIN SCHONGAUER (KUPFERSTICH)



unteilbaren Bestandteilen. Dieser mechanische Aufteilungsprozess, der die einzelnen getrennten Teile der Zusammenhanglosigkeit überantwortet, gibt kein Bild ab für den Entwicklungsvorgang, der sich in der südlichen Renaissance abspielt. Denn hier ist es keine Masse, die mechanisch in unzählige zusammenhanglose Einzelteile aufgeteilt wird, sondern hier ist es ein grosser Volksorganismus, der sich allmählich seiner Einzelteile bewusst wird und seine geschlossene Massigkeit zu tausend feinen Einzelorganen entwickelt, zu Einzelorganen, von denen jedes nur in kleinerer subtilerer Weise jenes Leben lebt, das den ganzen Organismus zusammenhält. Also kein mechanischer Aufteilungsprozess, sondern ein organischer Differenzierungsprozess, bei dem der organische Zusammenhalt trotz aller Differenzierung gewährleistet ist. Für diesen ganz positiven Entwicklungsvorgang passt die negative Färbung des Wortes Individuum ganz und gar nicht, wohl aber das Wort Persönlichkeit, wie wir es gemeinhin brauchen.

Um so mehr passt die negative Färbung des Wortes für den nordischen Individualisierungsprozess, wie er mit der Mystik einsetzt. Hier ist es in der Tat mehr der Zersetzungsprozess, der Zerbröcklungsprozess einer geschlossenen Masse in unzählige eigenwillige Einzelteile, die sich voneinander entfernen und jedes konzentrischen organischen Zusammenhangs entbehren. Der nordische Mensch fühlt auch das Negative dieses Individualisierungsprozesses, d. h. er wird sich seiner individuellen Verlassenheit gleich bewusst; denn durch Verneinung dieses Ichs, zu dem er gelangt ist, sucht er sich von einer individuellen Verlassenheit zu erlösen. Die südliche Renaissancebewegung mit ihrem erwachenden Persönlichkeitsbewusstsein führt zur Selbstbehauptung, zur Selbstbejahung, Selbstverherrlichung, der nordische Individualisierungsprozess dagegen führte zur Selbstverneinung, zur Selbstverachtung. Das individuelle Sein wird hier als etwas Negatives, ja geradezu als etwas Sündhaftes empfunden. Der Individualismus der Mystik predigt: Vernichte deine Individualität. Oder wie es in der Mystikersprache heisst: „Dein Wesen stampfe nieder. Wer in sich beharrt, kann Gott nicht erkennen.“ Das ist eben der eigentümliche Zwiespalt der Mystik: aus dem

Individualismus entsprungen, richtet sie ihre Predigt gleich gegen den eignen Ursprung; während der Renaissancemensch sich auf sein Ich besinnt und sich seiner Persönlichkeit bewusst wird, um innerlich ganz frei und selbständig zu werden und in klarer Selbstbehauptung die Welt zu empfangen als sein Eigen, besinnt der nordische Mensch sich nur auf sein Ich, um es gleich wieder in brünstigem Gottsuchertum aufzugeben. Er ist eben nur ein Individuum, keine Persönlichkeit geworden. So bleibt auch die Mystik transzendental wie die Scholastik und das Rauschelement, das Erlösungsbedürfnis spielt in beiden dieselbe Rolle; der Individualisierungsprozess lässt die dualistische Zerrissenheit nicht verschwinden; sie nimmt durch ihn nur andere Formen an.

Wenn wir also auch die Mystik als eine gewisse Parallelbewegung zur südlichen Renaissancebewegung anerkennen, so dürfen wir doch diesen transzendentalen Charakter nicht verkennen, der sie von aller klassischen Gesundheit und Diesseitigkeit des Empfindens trennt und sie zu einem rein gotischen Produkt macht. Denn Gotik nannten wir die grosse unvereinbare Gegensatzerscheinung zur Klassik, die nicht an eine einzelne Stilperiode gebunden ist, sondern durch all die Jahrhunderte hindurchgehend in immer neuen Verkleidungen sich offenbart und nicht nur eine Zeiterscheinung, sondern im tiefsten Grunde eine zeitlose Rassenerscheinung ist, die in der innersten Konstritution der nordischen Menschheit verwurzelt ist und deshalb auch durch die nivellierende europäische Renaissance nicht entwurzelt werden konnte.

Allerdings dürfen wir Rasse nicht im engen Sinne der Rassenreinheit verstehen; vielmehr muss das Wort Rasse hier all die Völker zusammenfassen, in deren Rassenmischung die Germanen eine entscheidende Rolle gespielt haben. Und das trifft für den grössten Teil Europas zu. Soweit er mit germanischen Bestandteilen durchsetzt ist, zeigt er einen Rassenzusammenhang im grösseren Sinne, der t r o t z des Rassenunterschiedes im gemeinen Sinne sich unverkennbar wirksam macht und der in historischen Erscheinungen wie der Gotik gleichsam für alle Zeiten festgelegt und dokumentiert worden ist. Denn die Germanen,

so sahen wir, sie sind die conditio sine qua non der Gotik. Sie tragen in selbstsichere Völker den Keim sinnlicher Unsicherheit und seelischen Zwiespalts hinein, aus dem das transzendentale Pathos der Gotik dann so mächtig emporschiesst.

Die geheime Gotik vor der eigentlichen Gotik aufzudecken, das war der eigentliche Zweck dieser skizzierenden Betrachtungen. Einer neuen Arbeit bedürfte es, um auch die geheime Gotik nach der eigentlichen Gotik bis hinauf in unsere Zeit hinein festzustellen. Im Barock ist der gotische Charakter ja trotz der ungotischen Ausdrucksmittel noch ganz offenkundig. Um die späteren Erscheinungsarten der geheimen Gotik aufzudecken, dazu bedürfte es viel feinerer und geschmeidigerer Werkzeuge als wir sie uns für diese Untersuchung schaffen mussten. Denn naturgemäss werden die Verkleidungsprozesse dieser geheimen Gotik immer differenzierter und raffinierter, und wer weiss, ob sich nicht bei einer solchen neuen, bis zu den innersten Zellgeheimnissen der Stilerscheinungen vordringenden Untersuchung zuletzt sogar manche nordische Klassik neuerer Zeit auch nur als eine verkleidete Gotik entpuppt.

K. B. Hofbuchdruckerei Gebrüder Reichel in Augsburg.







